

488^e Livraison. 3^e Période. — Tome Dix-Neuvième. 1^{er} Février 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1^{er} FÉVRIER 1898

TEXTE

- I. THÉODORE CHASSÉRIAUX ET LES PEINTURES DU PALAIS DE LA COUR DES COMPTES, par M. Ary Renan.
- II. ALEXANDRE ROSLIN (2^e et dernier article), par M. O. Fidière.
- III. SABBIONETA, LA PETITE ATHÈNES (2^e article), par M. Charles Yriarte.
- IV. L'ANCIENNE ÉCOLE DE PEINTURE DE LA BOURGOGNE (2^e et dernier article), par M. A. de Champeaux.
- V. LA DÉCORATION DE VERSAILLES AU XVIII^e SIÈCLE (nouvelle série, 2^e article), par M. Pierre de Nolhac.
- VI. HANS HOLBEIN SUR LA ROUTE D'ITALIE : LUCERNE, ALTDORF (2^e et dernier article), par M. Pierre Gauthiez.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : UNE HISTOIRE DE L'ESTAMPE JAPONAISE (W. von Seidlitz), par M. Gaston Migeon.

GRAVURES

Peintures de Th. Chassériau au Palais de la Cour des Comptes : La Guerre, l'Ordre pourvoit aux frais de la guerre ; La Méditation, l'Etude ; Frise des Vendangeurs ; La Guerre, groupe des Forgerons ; Le Commerce rapproche les peuples ; Océnide ; Guerrier détachant des chevaux liés à des branches d'arbres ; Le Silence.

La Paix, par Th. Chassériau (fragment d'une des peintures de la Cour des Comptes) : héliogravure Braun, Clément et C^{ie}, tirée hors texte.

La Paix, par Th. Chassériau (fragment d'une des peintures de la Cour des Comptes) : héliogravure Braun, Clément et C^{ie}, tirée hors texte.

La Paix protectrice des Arts et des travaux de la terre, dessin au crayon rehaussé, par Th. Chassériau : héliogravure Braun, Clément et C^{ie}, tirée hors texte.

Œuvres de Roslin : Son portrait, par lui-même ; Catherine II, d'après la gravure de Caroline Watson ; Charles Linné (Musée de Versailles), d'après la gravure de Bervic ; Marie-Christine de Saxe-Teschen (Albertina, Vienne) ; Le prince Frédéric-Adolphe de Suède (Musée de Stockholm) ; La landgrave de Hesse-Hombourg née princesse Troubetskoy, d'après la gravure de J. Daullé ; Marc-Antoine comte d'Argenson (app. à MM. Kraemer frères).

Mme Martineau à sa toilette, par Alexandre Roslin (coll. de M. Jules Porgès) : eau-forte de M. H. Manesse, tirée hors texte.

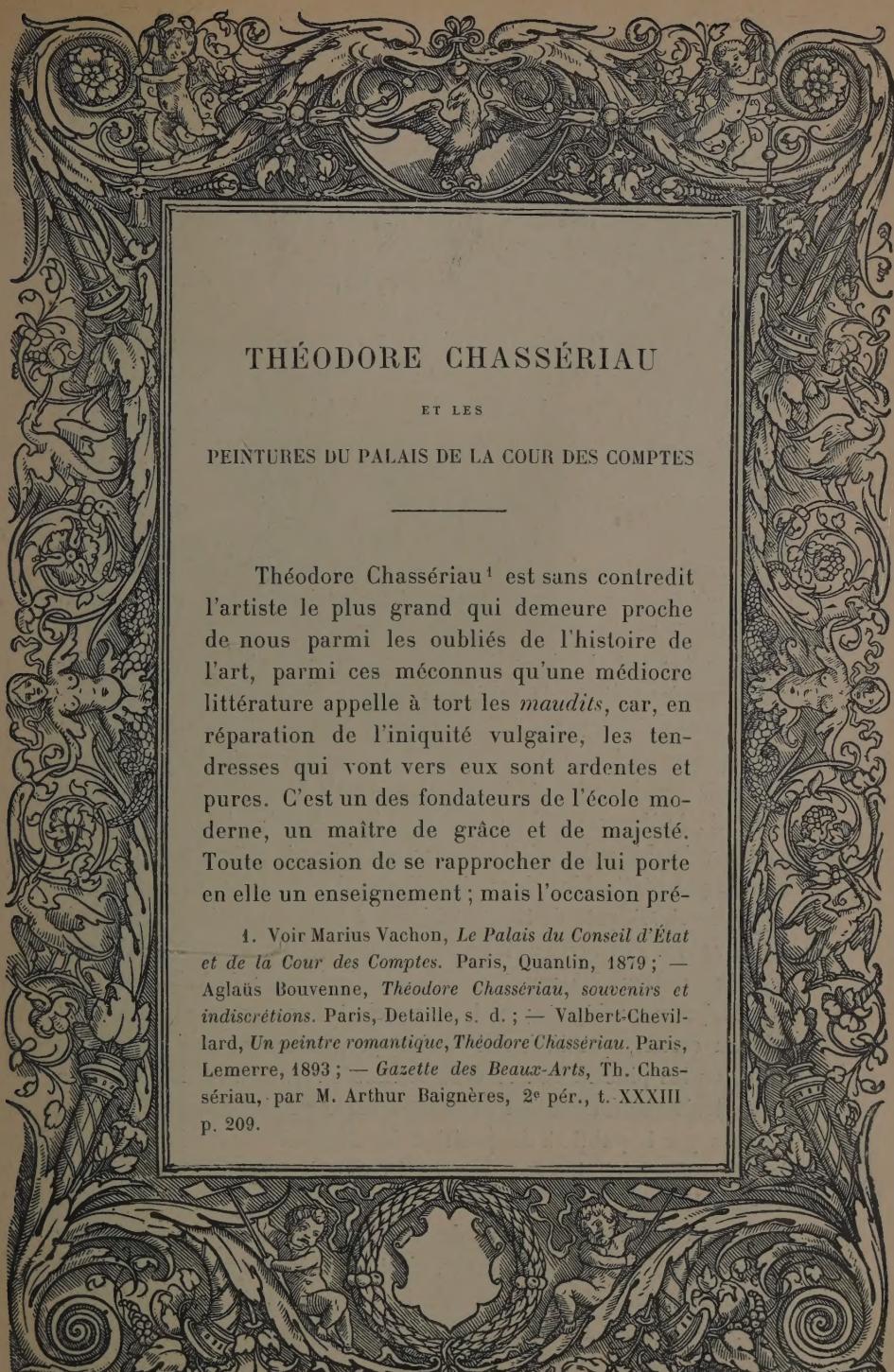
Sabbioneta : Façade du Casino ducal attenant à la Galerie des Antiques, en tête de page ; Fragment d'une corniche du Casino, en lettre ; Façade du Théâtre à l'antique, par Scamozzi ; Le Théâtre à l'antique, vue intérieure ; Plan et coupe longitudinale du théâtre, dessin de Scamozzi (Musée des Offices, Florence) ; Maquette du décor de la scène, dessin du même (*ibid.*) ; Plafond de la salle des Devises, par Bernardino Campi ; Fragment de la frise de la salle des Devises, cul-de-lampe.

Le Christ mort, attribué à Malouel (Musée du Louvre) ; Vie de saint Denis, par Henri Bellechose (*ibid.*) ; Vie de saint Georges, par le même (*ibid.*) ; L'Annonciation et la Visitation, la Présentation au Temple et la Fuite en Egypte, par Broederlam (Musée de Dijon).

Linteau du cabinet de bains de Louis XV, à Versailles, sculpture d'Antoine Rousseau, en bande de page ; Fenêtre du salon de M^{me} du Barry, à Versailles (vue sur la Cour royale) ; Quatre panneaux du cabinet de bains de Louis XV, à Versailles ; Ornement d'alcôve dans la Bibliothèque de M^{me} du Barry, à Versailles, en cul-de-lampe.

Œuvres de Hans Holbein le jeune : Projet de fresque pour une façade, dessin (Musée du Louvre) ; Danses de paysans (« Maison de la Danse », Bâle) ; Projet de fresque pour la « Maison de la Danse » (Musée de Bâle) ; Portrait d'homme (Musée de Berlin) ; La Toile de Pénélope, dessin pour l'*Eloge de la Folie d'Erasmus*, en cul-de-lampe.

Carpe, estampe de Yeisen (coll. Vever, Paris), en tête de page ; Estampe japonaise de l'époque primitive, auteur inconnu (coll. Vever, Paris).



THÉODORE CHASSÉRIAU
ET LES
PEINTURES DU PALAIS DE LA COUR DES COMPTES

Théodore Chassériau¹ est sans contredit l'artiste le plus grand qui demeure proche de nous parmi les oubliés de l'histoire de l'art, parmi ces méconnus qu'une médiocre littérature appelle à tort les *maudits*, car, en réparation de l'iniquité vulgaire, les tendresses qui vont vers eux sont ardentes et pures. C'est un des fondateurs de l'école moderne, un maître de grâce et de majesté. Toute occasion de se rapprocher de lui porte en elle un enseignement ; mais l'occasion pré-

1. Voir Marius Vachon, *Le Palais du Conseil d'État et de la Cour des Comptes*. Paris, Quantin, 1879 ; — Aglaüs Bouvenne, *Théodore Chassériau, souvenirs et indiscretions*. Paris, Detaille, s. d. ; — Valbert-Chevillard, *Un peintre romantique, Théodore Chassériau*. Paris, Lemerre, 1893 ; — *Gazette des Beaux-Arts*, Th. Chassériau, par M. Arthur Baignères, 2^e pér., t. XXXIII p. 209.

sente nous semble passer toutes les autres, puisque ce sont des œuvres presque évanouies et cependant pour ainsi dire inédites, que nous allons remettre en lumière et rétablir dans leur honneur.

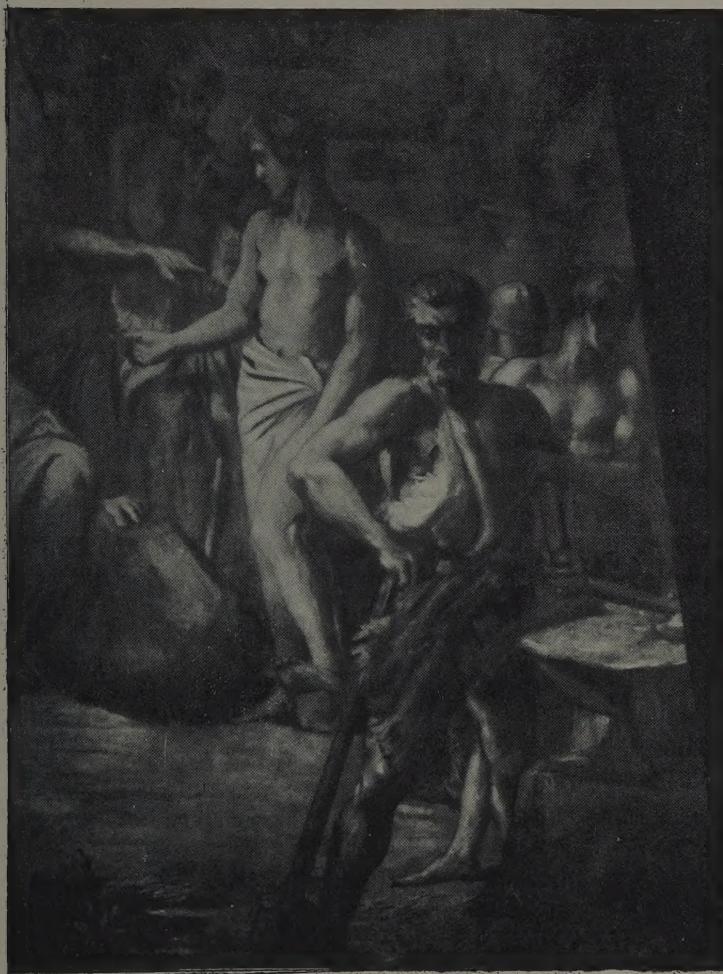
La *Gazette des Beaux-Arts* donnait, il y a douze ans, une étude sur Chassériau où la vie de l'artiste apparaissait, sous ses traits touchants, libre et passionnée, éphémère et féconde. L'enfant, né sur les terres chaudes de Saint-Domingue, auquel Ingres donna sa doctrine, porte bien un sceau d'élection et de noblesse innées ; chacune des tentatives du disciple distille une séduction inconnue ; puis, chacune des créations de l'adolescent affirme une force et une douceur nouvelles. Mais, quand la mort le prend, à trente-sept ans, un vent d'orage passe sur l'œuvre en fleur ; une infortune persistante s'acharne à disperser le bouquet et quelques rares amateurs ont à peine aujourd'hui notion des principaux rameaux échappés au néant. Alors que le moindre des peintres de la triste génération de 1830 a son dossier scrupuleusement dressé dans les archives, Chassériau ne serait qu'un nom, sans quelques pieux amis et quelques connaisseurs obstinés.

A notre gré, la chose écrite compte peu. Entre Ingres et Delacroix, ses deux aînés, la critique moderne n'a pas su placer Chassériau, parce qu'il déconcerte les classifications — et nous verrons, en effet, que, pour le louer au mieux, il faut se fier surtout à ces raisons du cœur que les pédants ignorent. — Qu'importe ? Une exposition intégrale de l'œuvre qu'il a réalisé avec une précocité merveilleuse aurait valu bien des littératures ; or, hélas ! cette exposition ne semble pas réalisable. Nous signalions, l'an dernier, dans la *Chronique des Arts*¹, près de trente tableaux égarés du maître ; aucun n'a été retrouvé. Plusieurs ont été longtemps dissimulés sous de fausses signatures. Dans les musées, même malchance ; à Avignon, c'est une *Baigneuse* reléguée ; au Louvre, c'est une *Suzanne* dissimulée, tableau errant, que l'administration promène avec embarras dans les coins les plus noirs ; ce dernier musée refusait, en 1890, le don du portrait que Chassériau fit de ses sœurs, un chef-d'œuvre à peine entrevu par le public à l'exposition des *Portraits du siècle*. Le musée de Versailles hésitait à accepter, en 1896, le beau portrait du khalife Ali-ben-Hamet.

Enfin et surtout, il y a eu destruction de l'œuvre par incurie, par abandon. A Saint-Jean-d'Angély, c'est un *Christ* qui, depuis vingt ans, bouche une fenêtre ouverte à tous les vents. A Paris, dans

1. *Chronique des Arts* du 30 janvier 1897, p. 42.

L'église Saint-Merri, ce sont deux fresques rongées par le salpêtre, irrémédiablement condamnées, deux fresques d'un style si magistral



LA GUERRE. — L'ORDRE POURVOIT AUX FRAIS DE LA GUERRE

(Peinture de Th. Chassériau. — Palais de la Cour des Comptes)

et si captivant à la fois qu'elles peuvent être considérées comme le chef-d'œuvre classique de Chassériau. Et sur le quai d'Orsay, dans cette ruine du palais du Conseil d'État et de la Cour des Comptes qui disparaît au moment où nous écrivons, c'est un des plus grands

ensembles décoratifs peints en ce siècle, léché par les flammes de la guerre civile, dégradé par les intempéries, voué, pendant vingt-sept ans, en plein air, à la désagrégation sans merci. C'est une chose sans nom, déplorable et de laquelle on écartait le public. Eh bien ! sous la lèpre qui la rongeait, la création de Chassériau gardait le don de beauté qui défie le temps et le don d'amour qui défie la mort.

* * *

Je ne saurais dresser dans notre revue l'histoire de diverses tentatives faîtes par les amis du grand art français pour sauvegarder les peintures de l'escalier d'honneur de la Cour des Comptes, brûlé par la Commune en 1871 : ce serait un lamentable chapitre d'histoire administrative, où il faudrait nettement désigner les responsabilités et mettre en accusation une intangible bureaucratie. Je me contenterai de constatations faites en passant, et, pour connaître les parties préservées, nos lecteurs peuvent s'en rapporter à nos reproductions gravées d'après les beaux clichés que la maison Braun exécuta, il y a cinq ans, dans les ruines. Mes souvenirs me permettent de remonter bien plus haut, et je revois vraiment encore, dans ma mémoire, l'ensemble de cette noble décoration tel que je l'étudiai, vers 1880, en compagnie d'un fidèle ami ; si bien que je me laisserais entraîner à décrire des parties à jamais disparues, car, pour moi, les lacunes se comblent, les crevasses disparaissent, les colorations revivent et s'harmonisent encore.

Les dégâts produits par le feu — ce fut le premier incendie allumé par l'insurrection aux abois — sont localisés aux parties basses et ont été bien surpassés par les lentes avaries que les hivers successifs apportèrent à l'œuvre restée *sub Jove crudo*, à ciel ouvert. Chaque gelée et chaque dégel mordirent sur les murailles, trop souvent gagnées par le salpêtre ; la destruction fut lente et cruellement dosée. Au lendemain de la catastrophe, Théophile Gautier, mortellement frappé, se traîna jusqu'au grand palier et pleura devant les silhouettes de ces belles figures qu'il avait tant aimées et qu'il reconnaissait sous le voile de l'horreur. Nous avons vu ce voile s'épaissir, les surfaces peintes diminuer, et, des *deux cent soixante-dix mètres* primitivement couverts, à peine espérons-nous, depuis quelques semaines, sauver cinquante ou soixante mètres carrés dignes du grand nom de Chassériau.

Peintes directement à l'huile sur le mur enduit, les décorations



LA MÉDITATION, — L'ÉTUDE
(Peinture de Th. Chassériau, — Palais de la Cour des Comptes)



FRISE DES VENDANGEURS

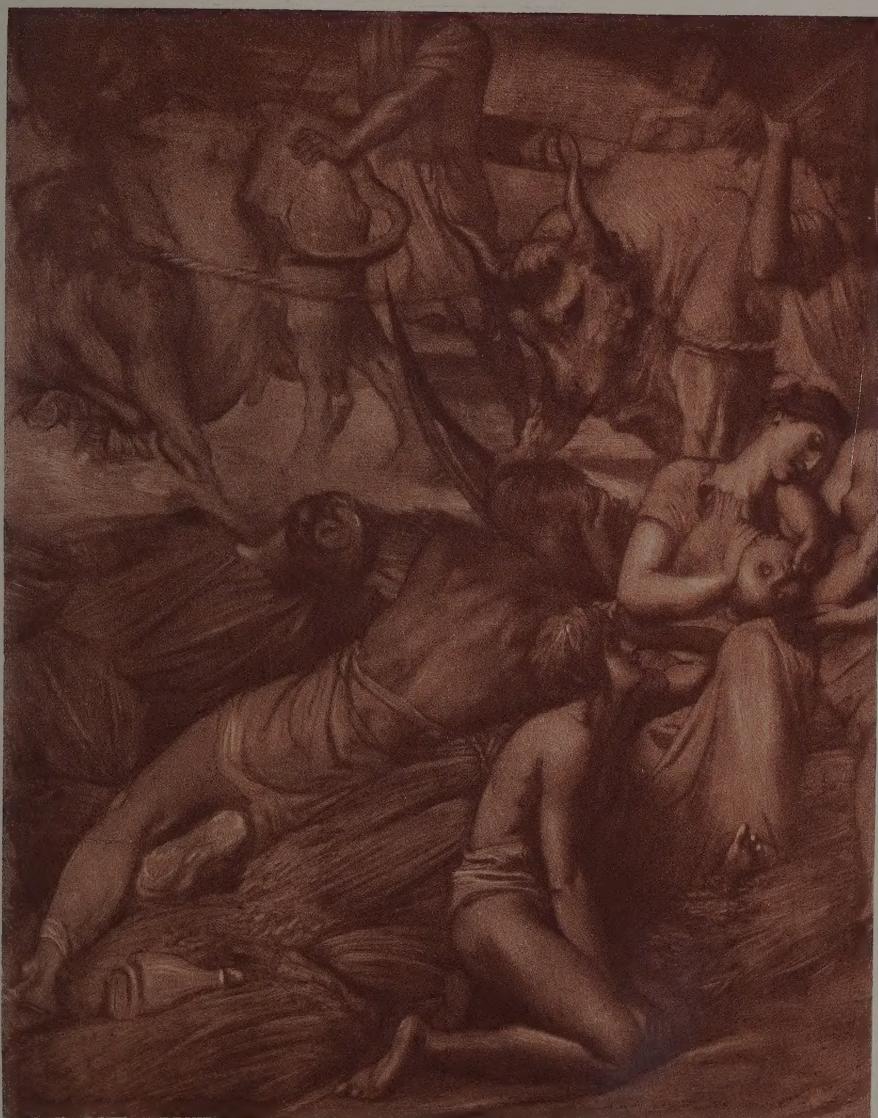
(Peinture de Th. Chassériau. — Palais de la Cour des Comptes)

de Chassériau avaient pris l'aspect des encaustiques romaines, celles, par exemple, qu'on découvre encore à Pompéi ou sur le Palatin ; elles étaient vénérables à l'égal de la *Cène* de Milan ou des fresques de Luini et de Botticelli au Louvre. On a manqué à un devoir national en ne les conservant pas par les mêmes procédés et avec la même sollicitude¹, quand elles eurent échappé au premier fléau qui les consacra. Au moment où paraissent ces lignes, un effort est tenté *in extremis* par l'initiative privée ; des opérateurs zélés détachent fébrilement des murs de l'escalier les fragments dont nos lecteurs ont la reproduction sous les yeux. Puisse une piété forcément tardive avoir sa récompense !

* * *

Théodore Chassériau recevait à l'âge de vingt-cinq ans cette énorme commande ; ou du moins, si jeune, il se voyait chargé par l'État, d'assez mauvaise grâce, du soin de décorer la partie supérieure de cet escalier d'honneur, au style assez mesquin, et se décidait à décorer tout le vaisseau. Il y travailla quatre ans, de 1844 à 1848, mais, le jour où il aborda sa tâche, le précoce artiste avait déjà fait ses preuves et son goût, son style étaient fixés. Ses preuves, ce sont bien les deux peintures de Saint-Merri, datées de 1843, où il se révèle disciple accompli d'Ingres tout en dégageant du moule classique des galbes si jeunes en leur grâce et si châtiés qu'ils commandent une émotion inconnue au vieux maître : dans l'histoire de l'art français, la *Conversion* et le *Ravissement au ciel de sainte Marie l'Égyptienne*, peuvent à bon droit être considérés, de préférence à des compositions plus célèbres, comme des œuvres-types du style le plus aristotélique.

1. En 1882, un essai fut tenté et réussit à souhait : une tête de cheval, détachée de la *Guerre*, fut enlevée et reportée sur toile sans difficulté, par les soins du ministère des Beaux-Arts,



Th Chasseriau pinx.

Heliog. Braun, Clement & Cie.

LA PAIX

(Fragment d'une des peintures de la Cour des Comptes.)



FRISE DES VENDANGEURS

(Peinture de Th. Chassériau. — Palais de la Cour des Comptes)

cratique et de la grâce la plus fière. L'escalier de la Cour des Comptes est l'épanouissement de cette haute tradition, fécondée par la Vie.

Les compositions maîtresses de l'œuvre sont celles qui se développent autour du grand palier en deux panneaux capitaux représentant la *Paix*, la *Guerre* et des sujets annexes. De la *Guerre*, il ne reste rien que des traces ; de la *Paix*, il subsiste un grand groupe bien conservé ; on devine des silhouettes, des fonds ; on a le sentiment de l'ordonnance la plus simple, la plus noble, la plus harmonieuse. Que nos lecteurs se reportent, sur nos gravures, du projet au crayon appartenant à M. A. Chassériau, qui vraiment est une admirable première pensée, au groupe des femmes et des moissonneurs photographié récemment : quelque chose du parfum de poésie humaine où baignait encore la composition il y a quinze ans deviendra perceptible.

Ce dessin au crayon de la *Paix* est précieux pour pénétrer dans le sentiment directeur et dans l'atmosphère de poésie sereine où Chassériau se complut. C'est le trait ingrélique, et ce sont les rythmes antiques, mais tempérés, alanguis, si l'on veut, par une sorte de morbidesse hautainé et de grâce lassée. En sorte que, près du style d'Ingres, qui a la beauté du mode dorien, celui du disciple semble avoir la mollesse et la volupté de la cadence ionienne. Sur la peinture, voyez toute la partie de gauche, heureusement modifiée en un groupe de mères heureuses et de travailleurs au repos dans les gerbes : le dessin s'effile aux extrémités, le modelé reste ample et rond ; les carnations sont chaudes et mates, parfois presque cuivrées ; les types d'une mystérieuse gravité ; et de lourds bandeaux noirs coupent l'ovale de ces visages de femmes où le peintre épris enferme un odorant secret d'amour. Cette adorable figure *protectrice des Arts et des Travaux de la terre* disparut de bonne heure des ruines ; on dut la marteler, pour qu'en s'écaillant elle ne viciât pas ses voisines. A sa

droite, sous l'olivier symbolique, les Artistes — évanouis, eux aussi, — s'appliquaient à leur travail de paix, échelonnés dans une



LA GUERRE — GROUPE DES FORGERONS

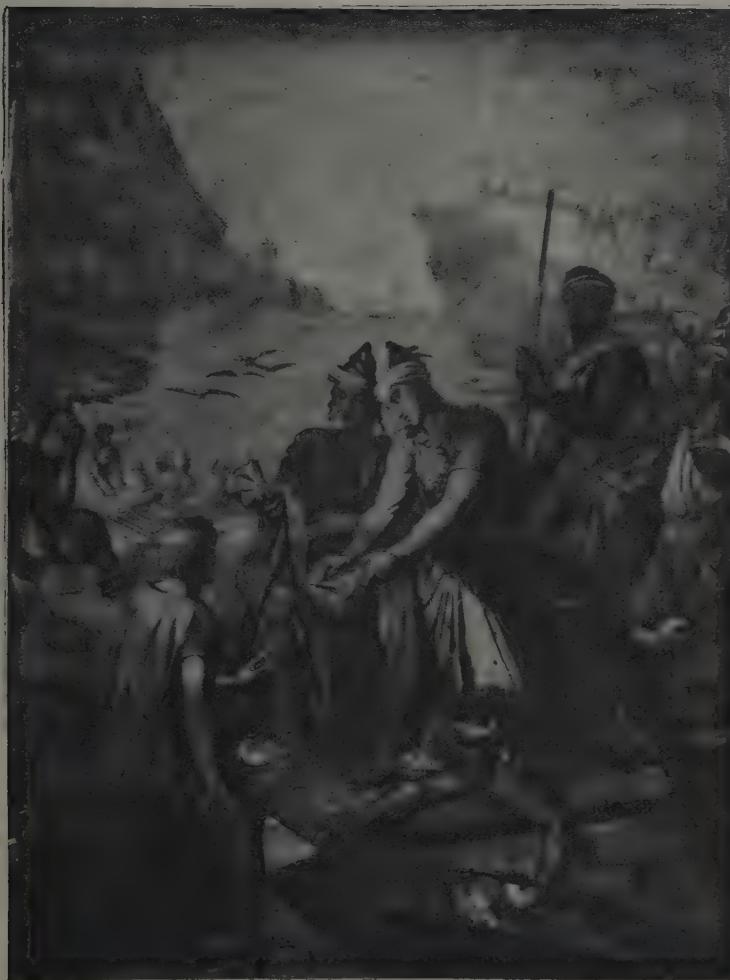
Peinture de Th. Chassériau. (Palais de la Cour des Comptes)

promiscuité d'âge d'or. Mais écoutons Gautier décrire ce qui n'est plus, pour mieux goûter les vestiges, les linéaments qui subsistent :

« La Poésie tient sa lyre et écoute son âme; la Peinture, liée à elle par un bras, penche sa tête couronnée de lauriers roses, pour étudier les poses

des jeunes mères heureuses et sereines qui pressent leurs enfants dans leurs bras.

» Derrière la Poésie et la Peinture, la Tragédie, sérieuse, l'œil sombre,



LE COMMERCE RAPPROCHE LES PEUPLES

(Peinture de Th. Chassériau. — Palais de la Cour des Comptes)

les doigts crispés sur son poignard classique, et près d'elle la Comédie rieuse qui babille à son oreille et tient un masque fardé; un peu plus en avant, l'Architecture tourne la tête et regarde vers le fond du tableau des ouvriers qui bâissent une ville. La Sculpture, demi-nue, par l'éclat mar-



OCÉANIE

(Peinture de Th. Chassériau. — Palais de la Cour des Comptes)

moréen de son torse, fait penser au Paros et au Pentélique d'où ses chefs-d'œuvre sont tirés... La Musique, l'air vague et mystérieux, l'œil noyé et levé au ciel, la bouche entr'ouverte et laissant échapper comme un brouillard sonore, presse son téorbe sur son cœur ; non loin d'elle, la Science, ayant à ses genoux un jeune sauvage bariolé de tatouages, lui apprend les choses connues...

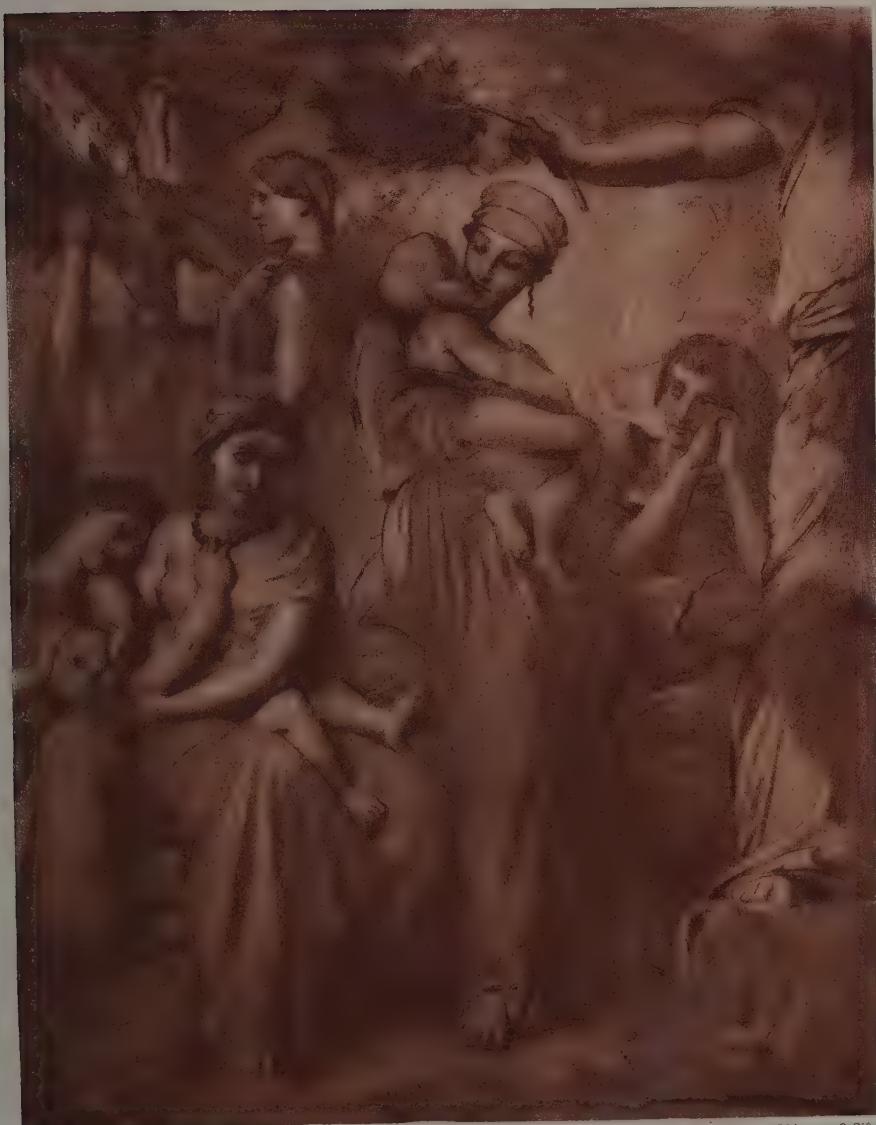
» Toutes ces fabriques, ce paysage entremêlé de grands arbres qui s'élançant gairement dans la limpidité bleue de l'air, sont du plus grand style... »

Un voyage en Italie avait, en effet, passionné le peintre, en 1840, pour le paysage élyséen que l'art académique a si laidement dénaturé, et, le premier de son temps, à l'époque où Papéty, Lehmann et l'atelier d'Ingres parodiaient réellement la nature, Chassériau peignait dans la *Paix*, mieux que le maître lui-même à Dampierre, une figuration de plein air harmonieux.

Une grande formule d'art libre est née ; au geste de la *Paix*, les conventions du faux style ont fait place aux conceptions de la pensée et de la poésie modernes, et la route est ouverte, on le sent, à l'émanicipation. Chassériau est l'initiateur ! L'importance de ce panneau pour l'histoire de la peinture décorative française est, de toute façon, décisive.

Deux panneaux flanquaient cette vision, séparés d'elle par des colonnes, comme les volets d'un triptyque : c'étaient les motifs géminés d'un thème figurant le *Commerce rapprochant les peuples*. L'un d'eux a péri ; le second, protégé par des bâches solides, à l'entretien desquelles veilla pendant un quart de siècle la sollicitude anxieuse de la famille de Chassériau, a survécu sans trop souffrir. Gautier, le bon esthète, les décrivait ainsi, alors qu'ils étaient dans la fleur de leur étrange séduction :

« Le pendentif de gauche nous montre le port d'une ville orientale ; la



Th. Chassériau pince

Héliogravure Clément & Cie

LA PAIX

(Fragment d'une des peintures de la Cour des Comptes.)

mer bleue fume dans le fond ; les dômes blancs des mosquées et des pagodes, les toits dentelés des kiosques se découpent sur l'azur profond du ciel. Les gens du Nord, blonds et pâles, abordent dans leurs barques à un môle, où les accueillent des groupes d'hommes légèrement vêtus et portant des marchandises précieuses, coffrets d'or, colliers de perles, boîtes de parfums, myrrhe, nard et cinname, masses d'ambre, tissus rayés tramés d'argent, toutes les vieilles et barbares magnificences de l'Orient. Les femmes, avec leurs tiaras, leurs colliers de sequins, leurs lourds bracelets, leurs doigts



GUERRIER DÉTACHANT DES CHEVAUX LIÉS A DES BRANCHES D'ARBRES

(Peinture de Th. Chassériau. — Palais de la Cour des Comptes)

rougis de henné, leurs yeux teints de *kohl*, regardent, mystérieuses comme des sphinx, dans des attitudes pensives, empreintes de cette grâce triste et de cet éclat sombre des pays chauds. Par derrière elles, des éléphants déroulent leur trompe et avancent leur front protubérant... Une Océanide en grisaille occupe le soubassement. »

Tout cela est poussière. Voici ce qui nous reste :

« Dans le pendentif de droite, des Indiens et des Chinois abordent à un rivage d'Europe. La jonque bizarre et monstrueuse gonfle la voile de feuilles de bambou et un canot amène à la berge, couverte de ballots et de marchandises, différents personnages exotiques, dont les robes de mousse-

line, les turbans, les ceintures diaprées font un contraste heureux avec les costumes plus sévères du Nord. La mer, non plus bleue cette fois, mais verte, brode d'une frange argentée les récifs et les fortifications de la côte et le vent plus âpre lui arrache des lanières d'écume qui s'éparpillent en l'air. »

La surprise *sui generis* que ressentit Gautier devant ces deux images, alors dans leur fleur, nous la ressentons, là même, non devant celle qui subsiste seulement, mais devant la plupart des œuvres du jeune créole. Quelque chose de mystérieux passe dans l'air ; on dirait d'un vent chargé de senteurs inconnues, soufflant, ainsi que les moussons des tropiques aux navigateurs, les parfums des terres invisibles et des paradis légendaires ; l'Orient s'annonce à l'art par des effluves et des scintillements et dégage un charme occulte, l'Orient capiteux des rêves et des religions hybrides, des pompes et des fantasmagories. « Chassériau, dit Gautier, jette dans le monde antique la beauté des races nouvelles ou du moins que jusqu'ici le pinceau a dédaignées ; telle de ses figures ne doit pas différer beaucoup du portrait de Sacountala absente, fait par le roi Douchmanta » ; et, ailleurs, pour chercher encore un vocable spécial qui exprime l'hymen de deux beautés, à propos de l'*Apollon et Daphné*, il louera « la grâce étrange, le goût gréco-indien qui font du jeune peintre un artiste à part ».

Oui, c'est un art à part pour nous encore comme il était déjà pour les spectateurs de l'époque romantique, familière avec toutes les hardiesse. Interrompant son travail, Chassériau avait, pendant l'année 1846, fait un voyage dans la province de Constantine ; l'illumination de la vie orientale le transporta, il en garda l'impression vibrante et mélancolique durant les dix dernières années de sa vie, et cent toiles sont là dans son œuvre éparses que le reflet de quelques spectacles entrevus teinte de feux magnifiques. Mais dans ce voyage n'est pas le secret encore de cette saveur exotique, bien plus subtile et d'un sensualisme plus rare que celle dont on rapporte des croquis. Peintre orientaliste, assurément Chassériau l'est devenu par cette brusque révélation, et ce fut longtemps son seul titre à quelque célébrité ; mais l'odeur asiatique se laisse percevoir dans les peintures de la Cour des Comptes ; ce n'est pas celle des faciles fantasias barbaresques et des ajustements de harem, c'est celle qui flotte jusque dans les nudités païennes de l'artiste, insaisissable et voluptueuse, imprégnant tout à la façon des essences et des aromates.

Revenons à la Guerre. — C'était, en vis-à-vis, l'ensemble cor-

respondant à ces tableaux de la *Paix* qui ne sauraient être dépassés ; mais cette paroi a été ravagée ; c'est par taches que se découpent



LE SILENCE

(Peinture de Th. Chassériau. — Palais de la Cour des Comptes)

des fragments isolés, des épisodes sans lien. Dans le panneau principal, *L'Ordre pourvoyant aux frais de la Guerre* représentait primitivement une sorte d'organisation des forces martiales ; une espèce de Sage provéditeur distribuait des salaires ; une Bellone attendait.

Il existe un dessin au crayon (à M. A. Chassériau), qui ne suffit plus, hélas ! à nous laisser lire les passages disparus du poème.

A droite, un beau groupe nous est du moins conservé, dans un état précaire qui ne fait qu'en souligner la grandeur antique : ce sont des *Forgerons* travaillant à l'enclume, martelant des armes sur lesquelles courent des reflets sanglants ; virile et éloquente composition, d'un sentiment purement original, qui ne saurait manquer de nous toucher par la sobre beauté et le naturel des gestes cherchés loin des formules d'école. L'école moderne reconnaîtra déjà, remuées dans de pareils morceaux, des pensées esthétiques qui l'ont bien préoccupée, et des rudiments de ce poème du travail dont la noblesse est éternelle.

A gauche, des jeunes gens s'élançaient à cheval et des défilés se formaient vers la victoire, dans une atmosphère d'aube et de grands espoirs. « Cette composition, écrivait Gautier, pleine de mouvement et de turbulence, fait, par l'agitation bien entendue de ses lignes, l'agencement touffu de ses groupes, le tumulte de sa couleur et la férocité de sa touche, un contraste des plus heureux avec le tableau de la Paix. »

L'exécution matérielle était, en effet, d'une liberté extrême par endroits et partout d'une singulière variété. Autant le bois d'oliviers de la *Paix* est peint à la façon d'une fresque assagie, autant les panneaux d'en face étaient brossés avec fougue et visaient au coloris le plus avoué. C'était là la partie la plus romantique de l'œuvre. Je n'oublierai jamais, dans le panneau du *Retour de la Guerre*, deux dos de femmes tordus par la douleur, inondés de chevelures épandues ; une négresse, des croupes de chevaux, faisaient aux carnations des captives un reposoir naturel de la plus mâle grandeur et d'un beau pathétique... Ce n'est plus aujourd'hui qu'une tache de lumière ambrée, une belle coulée d'email, dont la signification est abolie... Et il y avait là, tout autour, des cymbaliers magnifiques, des écuyers victorieux et las, des robes de chevaux hennissant, des prisonniers, noyés dans les feux du soir. Quelques fragments pouvaient être sauvés jadis, et près de Géricault, près de Delacroix, il y aurait en place pour la maîtrise savoureuse du Chassériau romantique ; mais on a laissé perdre tout cela.

Perdue aussi, *La Justice réprimant les abus*; blanche, dans un manteau noir, elle faisait irruption dans un antre et pourchassait les prévaricateurs.

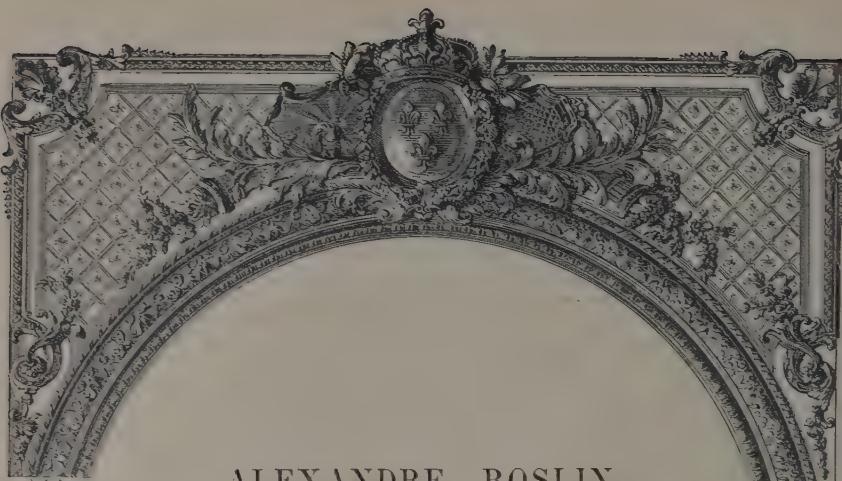
Perdue, *La Loi*, une figure en grisaille qui, dans une attitude d'impassibilité majestueuse, tenait ouvertes les tables de pierre.

Une frise de *Guerriers* en grisaille, vus à mi-corps, soulignait la *Guerre*, comme une frise de *Vendangeurs* soulignait la *Paix* voisine. Ni l'une ni l'autre n'ont trop souffert du temps ; et quel esprit, quelle facile improvisation dans ces bordures animées !

Un panneau nous est arrivé dans un état de bonne conservation singulière, grâce aux soins que M. A. Chassériau a pu prendre pour le préserver des intempéries. *L'Ordre et la Force*, ces deux austères figures virile et féminine, sont peut-être d'un galbe inférieur à tout ce que nous venons de signaler, et on pourrait regretter que le mieux conservé de tous ces fragments soit celui où la personnalité de Chassériau fait à peu près défaut. Deux grandes esquisses libres en grisaille nous restent justement pour le saluer une dernière fois dans son don de grandeur immédiate. C'est, dans deux places sacrifiées du bas de l'escalier, ici un *Guerrier détachant des chevaux* liés à des branches d'arbres, svelte et modelé comme un stuc antique ; là, réunies dans un panneau, trois figures réfléchies que notre illustration a dû séparer : *Le Silence*, *La Méditation*, *L'Étude*, la première debout, ses compagnes abandonnées sur un sol fleuri, tout à leur rêve. Si l'on veut considérer la date, je doute qu'on trouve dans l'école de peinture de l'époque trois créations empreintes d'un recueillement aussi finement nuancé, aussi affranchies du poncif académique et aussi suggestives à nos modernes esprits.

* * *

Quand on étudiera philosophiquement l'histoire de la peinture murale en France, le milieu du xix^e siècle paraîtra une époque d'indigence et de vulgarité. Sauf Delacroix, qui agita toujours de grands desseins et des images épiques, les peintres étaient alors pauvres d'idées autant que de formes ; l'art officiel étouffait les floraisons spontanées et l'idéalisme supérieur qui vivifia notre esthétique germa à peine en quelques âmes. On devra, croyons-nous, tirer Chassériau de l'oubli pour trouver le premier poète qui, d'une aurore caressante, ait éclairé les horizons nouveaux. Et, ce jour-là, les humbles épaves sauvées en janvier 1898 des ruines du Palais de la Cour des Comptes prendront rang parmi ces reliques de l'art que les profanations ont encore anoblies.



ALEXANDRE ROSLIN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

Entre temps, Roslin s'était marié. Il approchait de la quarantaine, quand il rencontra chez son collègue Vien, avec lequel il entretenait un grand commerce d'amitié, une jeune orpheline, Marie-Suzanne Giroust, fille d'un joaillier de Paris. Il demanda sa main. Mais l'artiste n'était plus jeune ; de plus, il était luthérien ; il eut quelque peine à être agréé, et il ne fallut rien moins que l'influence de Vien pour décider le mariage, qui fut célébré le 8 janvier 1759.

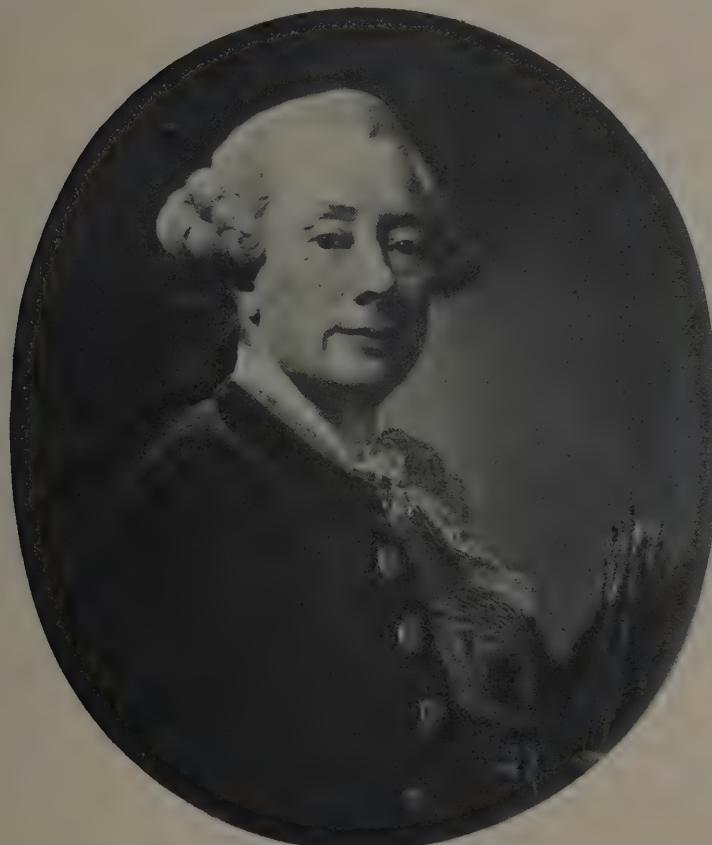
Marie-Suzanne Giroust était, elle aussi, quelque peu artiste². Les conseils et peut-être aussi l'aide de son mari, perfectionnèrent son jeune talent au point qu'elle osa, en 1770, se présenter à l'Académie. On sait que l'ancienne Académie de peinture et de sculpture, plus libérale que sa sœur cadette, avait la galanterie de ne pas fermer ses portes aux talents féminins ; toutefois, c'était une faveur assez rarement accordée et contre laquelle beaucoup de peintres protestaient. Suzanne Giroust fut cependant admise, le 1^{er} septembre 1770, sur la présentation qu'elle avait faite d'un portrait de Pigalle. La jeune ar-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIX, p. 45.

2. Consulter, pour ce qui regarde M^{me} Roslin, *Les Femmes artistes à l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, par Octave Fidière. Paris, Charavay frères, 1885.

tiste ne devait, d'ailleurs, pas jouir longtemps de son titre d'académicienne ; elle mourut à la suite d'une longue et douloureuse maladie, le 31 août 1772¹.

Les traits de Suzanne Giroust nous ont été conservés par un



ALEXANDRE ROSLIN, PAR LUI-MÊME

beau portrait de son mari qui a été conservé par ses descendants et qu'on a pu voir à l'Exposition des Portraits historiques, en 1878. Elle est représentée à mi-corps, assise devant une table de toilette, en

1. Et non le 31 avril, comme l'a écrit M. de Ghennevières, et comme j'ai fait d'après lui. Voir *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture* t. VIII, p. 407.

un somptueux costume de soie rose garni de dentelles. C'est une brune, à l'œil noir et vif, qui semble dans tout l'éclat de sa jeunesse. M. Roslin possède également une charmante miniature, qui pourrait bien être de Hall, ami et compatriote de Roslin, et qui donne de Suzanne Giroust la même impression. Assurément, ce n'est pas une beauté, au sens absolu du mot ; c'est tout au moins une fort agréable personne, et l'on conçoit que le quadragénaire qu'était Roslin quand il l'épousa, en ait été très vivement épris.

De cette union étaient nés plusieurs enfants. Les charges qu'ils apportèrent dans la maison furent pour l'activité de Roslin un nouveau stimulant. Le chagrin même de son veuvage ne put refroidir cette ardeur, et, au Salon de 1773, il exposa une longue suite de portraits, parmi lesquels figuraient ceux du roi de Suède et de son frère le duc d'Ostrogothic. Cette commande montre en quelle estime on tenait, en Suède, le talent du peintre. Depuis longtemps déjà, de brillantes propositions lui avaient été faites pour le décider à se fixer dans sa patrie ; sur de nouvelles instances du roi, il se décida à quitter pour quelques années la France, et commença, par la Suède, un voyage auprès des cours du Nord qui ne devait pas durer moins de quatre ans.

Nous n'avons malheureusement pu trouver, au sujet de ce voyage, aucun renseignement dans les mémoires du temps, et nous sommes, pour cette période de la vie de Roslin, réduits à la biographie manuscrite que nous avons déjà citée et où l'effusion de la piété filiale compense mal l'insuffisance de documents précis. Nous y voyons que Roslin retrouva avec joie la plupart de ses frères, ainsi que cette vieille tante Vertmüller, dont l'affection maternelle avait encouragé ses débuts ; qu'il vécut dans l'intimité des princes et en particulier du duc de Sudermanie ; que, en 1755, il passa à Moscou, appelé par la grande Catherine, dont il fit le portrait ainsi que celui du grand-duc Paul et du prince Galitzin, et que, pendant le séjour de deux ans qu'il fit en Russie, la cour « ne lui laissa pas le temps de respirer ». Partout ce ne sont que des fêtes princières où on le prie, attentions dont on le comble, sans compter des témoignages plus positifs de satisfaction : boîtes d'or, diamants de prix, etc. Notre peintre cependant a hâte de revoir les siens. En 1777, il quitte la Russie pour rentrer en France, en passant par Varsovie et Vienne. Là, nouvelles fêtes en l'honneur du portraitiste à la mode. Le comte de Kaunitz le reçoit dans son intimité. Le prince Lischteina (?) se fait peindre par lui et fait frapper des monnaies d'or pour récom-

penser son talent¹; l'impératrice même lui fait de riches présents. Tous ces détails ne sont pour nous que d'un intérêt relatif et nous aimerions mieux une liste exacte des nombreux portraits qu'il dut



CATHERINE II. PAR ROSLIN
(D'après la gravure de Caroline Watson)

exécuter pendant cette période. D'autre part, les catalogues des musées de Stockholm et de l'Ermitage et du Musée impérial de Vienne nous renseignent mal à cet égard. L'obligeance d'un de mes jeunes

1. Sans doute il faut lire Liechtenstein. Il ne s'agit pas cependant de Joseph Wenceslas Liechtenstein, prieur de Liechtenstein, qui fut ambassadeur de France et forma la célèbre collection que l'on sait; celui-ci était mort en 1772.

confrères, M. Julien Leclercq, qui vient de visiter la Suède, me permet heureusement de combler en partie cette lacune et de signaler un certain nombre d'œuvres de Roslin qui figurent aujourd'hui dans les collections publiques de sa patrie¹. Ce sont, à l'Académie Royale de Stockholm : un portrait du peintre et ceux de l'auteur dramatique Holberg, du peintre Johannes Pasch, d'Adelcranz et du graveur Helsing. Le Musée National possède, outre le grand tableau dont nous avons parlé plus haut, et qui représente le roi Gustave III et ses frères, un portrait du prince Frédéric-Adolphe, frère du roi, un portrait de Wachmeister et aussi un portrait de M^{me} Roslin, aux pastels à l'huile, œuvre assez médiocre, au dire de Clément de Ris². À Skönelloholm se trouve le portrait de M^{me} Jennings, avec son mari et son beau-frère ; à Drottingholm, résidence royale, un tableau contenant les portraits de Gustave III, de sa mère, de sa sœur et de sa belle-sœur ; enfin, à Gripsholm, le Versailles de la Suède, ceux du comte Sheffer et de Linné, ainsi qu'une répétition d'un portrait de la grande Catherine, exécuté à Saint-Pétersbourg, en 1775. Quant aux tableaux de notre peintre qui pourraient se trouver dans les galeries particulières, j'ai consulté à cet égard *Les Collections privées de la Suède*, par M. Olof Grandberg, sans y trouver le nom de Roslin.

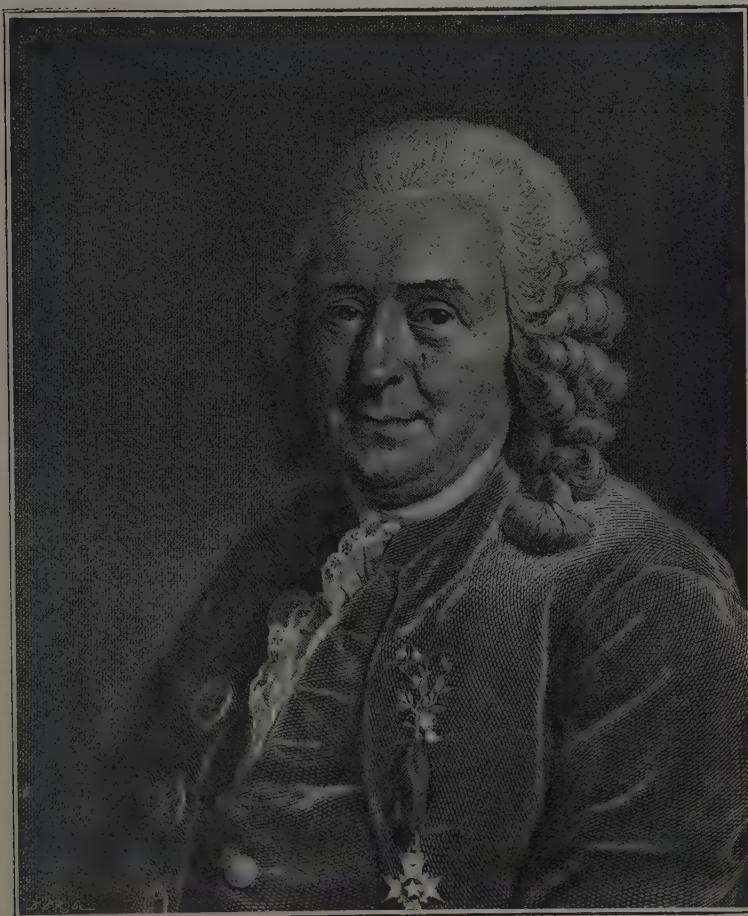
M. Leclercq me signale également, à Saint-Pétersbourg, les portraits de Jean de Betzkoy, qui a été gravé en France par N. Dupuis, du prince Czernicheff et du comte Panin. Un séjour plus long dans cette ville lui aurait sans doute permis d'y retrouver ceux du grand-duc Paul et de sa femme, que Nagler dit avoir été exposés au palais de l'Ermitage, du prince Galitzine et de la princesse Darie, sa femme, qui ont été gravés par Radigues, agrégé de l'Académie des Arts de Saint-Pétersbourg, et celui du prince Kourakin, que la gravure nous a également conservé³. Quant au portrait de Catherine II,

1. *Chronique des Arts* du 24 juillet 1897 : Notes sur Alexandre Roslin, par J. L.

2. Ces pastels à l'huile avaient été inventés par un sieur Pellechet et soumis à l'Académie, qui avait désigné quelques-uns de ses membres, parmi lesquels Roslin, pour les expérimenter. La veuve de l'inventeur offrit plus tard au marquis de Marigny de vendre à l'État son invention, mais celui-ci, malgré l'avis favorable de Cochin, s'y refusa (*Archives de l'Art français*, 1888, p. 243).

3. Une lettre, écrite par Roslin à son ami Vien, pour demander une prolongation du congé de deux ans qui lui avait été accordé par l'Académie, nous apprend que, à la fin de 1776, l'artiste avait peint à la cour de Saint-Pétersbourg deux grands portraits en pied et une vingtaine en buste. « Il m'en reste, ajoutait-il, deux autres grands et une douzaine de bustes. » (*Nouvelles archives de l'Art français*, VI, 128).

il doit se trouver dans quelque résidence royale, et l'on peut affirmer aussi que notre peintre en exécuta plusieurs répliques ; je connais, en tous cas, deux portraits de la grande impératrice, gravés d'après



CHARLES LINNÉ, PAR ROSLIN

(Musée de Versailles. — D'après la gravure de Bervic)

Roslin : l'un, que nous reproduisons ici, provient de la collection Woronoff ; l'autre a été gravé par Bartolozzi, d'après un tableau offert par l'impératrice au comte d'Oxford.

Le Musée impérial de Vienne possède un portrait de Gustave III, dans l'uniforme des gardes, « tel qu'au jour de la révolution, le 19 août

1772, où le roi avait donné pour signal à ceux qui lui étaient attachés un mouchoir blanc au bras». C'est celui qui figura au Salon de 1772. Un catalogue de 1784 le signale et le décrit minutieusement. Je ne me souviens pas cependant de l'avoir vu lors de mon dernier voyage à Vienne, qui remonte à une quinzaine d'années, et il ne figure pas dans le catalogue du musée. En revanche, on peut voir, exposé dans une des salles de la collection Albertine, un beau portrait de l'archiduchesse Marie-Christine, duchesse de Saxe-Teschen, femme du duc Albert, fondateur de la célèbre collection qui porte son nom. Ce portrait, toutefois, ne fut pas fait à Vienne. C'est peu après son retour en France que Roslin fut mandé à Bruxelles par le duc, qui venait d'être nommé gouverneur des Pays-Bas. On peut juger du portrait de la duchesse par une belle gravure, signée Bartolozzi, qui se trouve à notre Cabinet des estampes. Il semblerait, d'après des traditions de famille, que Roslin eût également fait le portrait du duc, mais je n'ai pu en trouver trace.

En 1779, Roslin, de retour en France depuis plus d'un an, montra aux Parisiens un certain nombre de portraits, commencés sans doute au cours de son voyage et qu'il s'était réservé de terminer dans son atelier de Paris. Ce sont ceux du prince et de la princesse Orloff, du comte Panin, conseiller intime et ministre des Affaires étrangères de Russie. Roslin exposa aussi le beau portrait de Linné, du musée de Versailles et qu'une excellente gravure de Bervic, dont le cuivre est, paraît-il, passé en Suède, a popularisé.

A partir de cette époque, Roslin ne quittera plus Paris. En dépit de ses soixante ans, malgré le labeur sans trêve de sa longue carrière, il continuera, pendant près de quatorze ans, son incessante production et exposera à chaque Salon une demi-douzaine de ces portraits dont la réputation est si bien établie que le critique lui donnera presque toujours ces courts éloges réservés aux talents incontestés. Parmi les œuvres de cette période, je n'en connais que trois : la jeune fille s'apprêtant à orner la statue de l'Amour, qui, seule, au Louvre, représente le talent de Roslin ; la dame debout, en satin blanc, devant une glace, pour y achever sa toilette ; et enfin le portrait du naturaliste Daubenton.

La jeune fille ornant la statue de l'Amour est une agréable peinture qui montre la prodigieuse habileté de Roslin dans le rendu des étoffes et, en particulier, du satin ; mais ce n'est pas une de ses meilleures pages ; la tête de la jeune fille, un peu banale et molle d'exécution, ne donne pas une idée suffisante de son talent. Nous avons

déjà parlé de la seconde de ces toiles, qui est celle de la galerie Por-
gès. Quant au portrait de Daubenton, il est d'une composition ingé-



MARIE-CHRISTINE DE SAXE-TESCHEN, PAR ROSLIN

(Albertina, Vienne)

nieuse et trahit à peine la faiblesse d'une main qui, pendant plus
d'un demi-siècle, avait manié le pinceau. Le vieillard (Daubenton
avait alors soixante-quinze ans) est représenté à mi-corps, tête nue,

assis devant une table, sur laquelle il va examiner, à l'aide d'une loupe, un écheveau de laine; quelques livres disposés sur la table rappellent les services que le naturaliste rendit à notre industrie textile.

Ce portrait dut être un des derniers qu'exécuta le laborieux artiste. Depuis le jour où il avait été agréé par l'Académie Royale



LE PRINCE FRÉDÉRIC-ADOLPHE DE SUÈDE, PAR ROSLIN

(Musée de Stockholm)

jusqu'à la fin de novembre 1791, il avait assisté avec une exactitude exemplaire aux séances de l'Académie, et, sauf pour ses quatre années d'absence, il est rare qu'on ne trouve pas son nom au bas des procès-verbaux des séances. Au mois de novembre 1791, nous remarquons son absence, et le compte rendu de la séance suivante nous apprend qu'il a été assez sérieusement malade. Ses collègues Lagrenée l'aîné et Vincent, qui, suivant une tradition courtoise, ont été députés vers lui pour prendre de ses nouvelles, ne rapportent

à leur collègue « qu'un espoir de mieux ». Roslin se rétablit pourtant, et, pendant l'année qui suit, peut venir assez fréquemment prendre part aux travaux de ses confrères, mais sa santé est grave-



LA LANDGRAVE DE HESSE-HOMBOURG, NÉE PRINCESSE TROUBETSKOY, PAR ROSLIN

(D'après la gravure de J. Daullé)

ment atteinte. La séance du 23 mars 1793 est la dernière où il lui sera donné d'assister, et dans celle du 6 juillet le secrétaire Renou annonce à l'Académie sa mort, survenue le jour précédent.

Les portraits que j'ai décrits jusqu'ici ne sont qu'une faible partie de l'œuvre de Roslin. Beaucoup d'autres peintures du fécond

Suédois me sont, au dernier moment, signalées. Parmi celles qu'il m'a été donné de voir, je citerai : deux portraits de Louis, dauphin, fils de Louis XV, l'un à l'huile et l'autre aux pastels¹, récemment acquis par le musée de Versailles et qui n'y sont pas encore exposés ; un joli pastel appartenant au marquis de Biron ; un portrait de M^{me} Stanislas Foache, exposé en 1884 à la galerie Petit ; deux portraits de la collection de M^{me} Édouard André, représentant le financier Grimod de la Reynière et sa femme, et un autre qui représente l'artiste lui-même, belle peinture, d'une exécution souple et grasse, et d'une grande richesse de ton. On peut également considérer comme authentique un beau portrait de Marc-Antoine d'Argenson, qui, au moment où j'écris cet article, fait partie de la galerie de MM. Kraemer. Au nombre des portraits que j'ai relevés sur les catalogues de vente et les notices de musées, ou qui n'ont été indiqués par leurs possesseurs, je mentionnerai : un très curieux portrait de Frédéric, margrave de Brandebourg, dont nous ne pouvons juger que par une assez médiocre gravure allemande à la manière noire, d'André Kilian ; un portrait du peintre, œuvre magistrale qui fait partie du musée royal de Stockholm, et dont nous donnons la reproduction ; un autre, provenant de la succession de M^{me} Roslin et vendu en 1890 ; les portraits d'Alexandre et de Charles Roslin, fils de l'artiste, signés et datés, le premier de 1787, le second de 1791, et vendus à la même époque, ainsi qu'un portrait de Franklin, non signé ; un portrait du comte d'Houdetot, daté de 1791 ; un autre du marquis de Saint-Aulaire ; un portrait de Marie-Christine, sœur de Marie-Antoinette ; un dessin à la pierre noire, représentant le cardinal Conti ; un portrait de M. Perdonnet, architecte, et de sa femme ; un portrait du comte de Provence, appartenant au marquis du Lau ; un portrait du marquis de Marigny, appartenant au musée de Besançon et qui semble être une répétition de celui de Versailles ; un portrait de la baronne de Staël-Holstein, femme de l'ambassadeur de Suède, qui figura à l'Exposition des Portraits du siècle, en 1883 ; un portrait du comte de Chevigné ; une *Flore*, gravée par Gillbert, et qui serait, dit-on, le portrait de la Guimard ; un portrait du graveur Beauvarlet, qui se trouve au musée d'Abbeville ; enfin, un portrait au pastel de Jean-Joseph de La Borde, gravé par La Live de Jullly.

Une communication de M. C. Roslin m'apprend également que

1. Le premier de ces tableaux est sans contredit de Roslin ; quant au second, j'y verrais plutôt une copie exécutée par la femme de Roslin, qui était, comme on sait, une pastelliste habile.

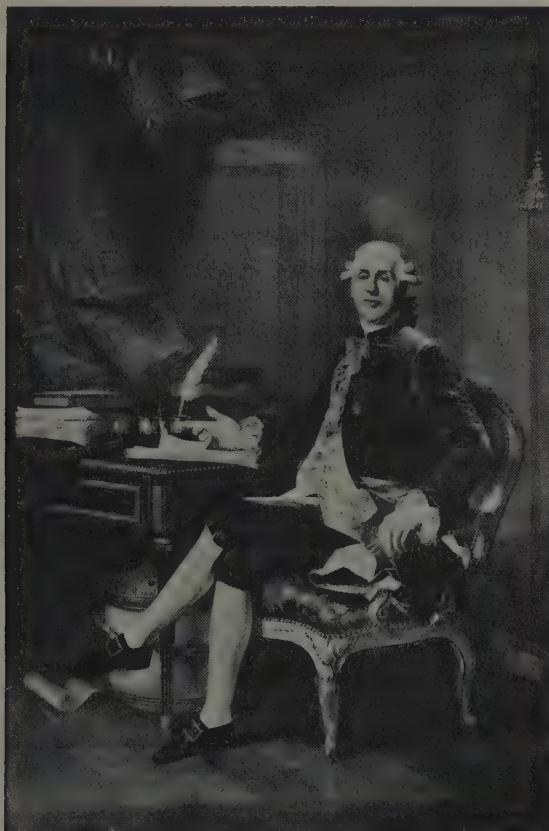


Alex. Boulin pinct.

H. Manesse sc.

M^{ME} MARTINEAU A SA TOILETTE
(Collection de M^{me} Jules Porgé)

la famille de Fontanges possède un magnifique portrait de Marie-Antoinette, jadis donné à l'évêque de Nancy par la reine elle-même. Il est permis de supposer que plus d'un Roslin se dissimule dans les collections particulières, sous la signature apocryphe d'un des por-



MARC-ANTOINE COMTE D'ARGENSON, PAR ROSLIN

(Appartenant à MM. Kraemer frères)

traitistes de son temps. La renommée du peintre, en effet, a subi pendant un demi-siècle une éclipse inexplicable, et beaucoup de ses portraits ont été débaptisés pour passer sous le nom d'artistes mieux achalandés. C'est l'opinion de Clément de Ris, opinion que tendrait à confirmer l'anecdote suivante : Il y a quelques années, nous fûmes appelé à donner notre avis sur un portrait qui venait d'être acheté et portait la signature de Lépicié. La signature nous ayant paru

douteuse, nous nous hasardâmes à prononcer le nom de Roslin. Quelques mois plus tard, des travaux de nettoyage firent disparaître la signature de Lépicié, qui cachait celle du peintre suédois.

Ce serait, bien souvent, faire fausse route que de mesurer le talent d'un artiste aux prix qu'ont obtenus ses œuvres ; il est toujours curieux cependant, et quelquefois instructif, de constater les vicissitudes pécuniaires qu'elles ont subies. Les portraits de Roslin lui furent, de son vivant, largement payés. Nous avons vu que le tableau commandé par le duc de La Rochefoucauld fut payé 15.000 livres. Des comptes conservés aux Archives nous apprennent que le prix moyen de ses portraits en pied était de 2.000 livres¹, chiffre plus qu'honorables pour l'époque et qui, étant donnée la fécondité de l'artiste, rend vraisemblable la somme de 800.000 livres qu'il passait pour avoir amassée dans sa carrière. Vers le commencement de ce siècle, on n'entend plus parler de Roslin, et les rares œuvres de sa main qui paraissent dans les ventes ne suscitent aucune enchère. C'est à ce point que le musée de Besançon put acheter, pour le prix dérisoire de 80 francs, le portrait du marquis de Marigny dont nous avons parlé. Mais, depuis une vingtaine d'années, la cote de Roslin s'est notablement relevée. Je retrouve, en feuilletant mes notes, la mention d'un portrait anonyme de sa main vendu, en 1890, 6.000 francs ; le beau tableau de la galerie Porgès a été payé par son possesseur actuel d'un nombre respectable de billets de mille francs ; le Louvre même, dont la prodigalité n'est pas le plus habituel défaut, a payé six mille francs *l'Offrande à l'Amour*. Ces chiffres ont leur éloquence et montrent que Roslin a reconquis, dans le monde des collectionneurs, l'estime qui lui était justement due.

O. FIDIÈRE

1. Portraits faits en 1765 par Roslin : grand portrait de feu le Dauphin, en habit de dragon, 2.000 livres ; buste du même, aux pastels, 1.000 livres ; buste du même, fini d'après nature, 4.000 livres ; portrait de Madame (Adélaïde), en buste peint à l'huile, 4.000 livres ; portrait de Madame Victoire, à l'huile, 4.000 livres ; le même, aux pastels, 4.000 livres.

2. M. Lejeune, dans son *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux* (1863), qui contient beaucoup de prix de vente, dit seulement, au sujet de Roslin : « Ses tableaux sont peu recherchés ; ils se vendent de 100 à 200 francs. »

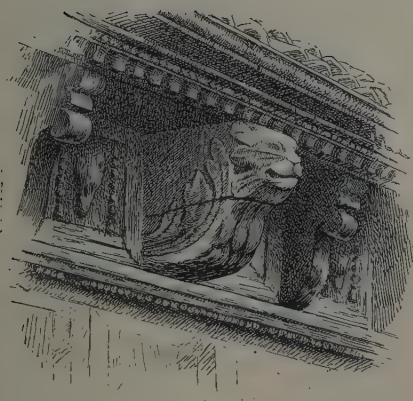


SABBIONETA

LA PETITE ATHÈNES

(DEUXIÈME ARTICLE¹)

LE THÉÂTRE A L'ANTIQUE



l'exemple des Este et des Gonzague, si passionnés pour les représentations théâtrales, n'avait eu garde d'oublier, dans le plan géné-

Étant donné ses idées de civilisation et sa propre culture intellectuelle, qui l'avaient, grâce à l'aide d'Alde Manuce, son correspondant assidu, porté à rassembler une bibliothèque privée, léguée par testament à son gendre, Luigi Caraffa, puis à fonder une vaste bibliothèque publique, et une imprimerie pour la langue hébraïque, la troisième qui existât en Italie, Vespasien, à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIX, p. 5.

ral de sa ville, la construction du *théâtre à l'antique*. Il en réserva longtemps la place et attendit, pour le construire, le moment où il aurait renoncé à ses campagnes et à ses vice-royautés de la péninsule.

Ce théâtre, dont le prince avait demandé le projet à Scamozzi, encore que resserré de deux côtés par des rues étroites, est d'un noble aspect. C'est un monument à plan rectangulaire, regardant sur trois rues ; sa face latérale borde la via Julia. ~~Comme~~ tous les Gonzague, le duc était fanatique de Vitruve. Frédéric I^e, troisième marquis de Mantoue, consultait les ouvrages du grand architecte avant de commencer la Reggia ; son fils et successeur, Gian Francesco, quatrième marquis, emportait le livre sous sa tente ; Isabelle d'Este, sa femme, régente de la principauté, recevait les plans de son mari qui continuait l'œuvre de son père, lui écrivait : « J'étudie en ce moment Vitruve, afin de bien comprendre vos nouvelles constructions. » Le secrétaire du duc de Sabbioneta, Lisca, nous apprend que Vespasien commentait les œuvres du maître architecte avec Bernardino Baldi, abbé de Guastalla, qui écrivit même, pour l'aider à les comprendre, son ouvrage *De Verborum vitruvianorum significacione*.

C'était le moment où le Palladio venait de construire pour la ville de Vicence le théâtre dont l'effet avait été si considérable en Italie ; Vespasien appela à lui Scamozzi, qui, parti de Venise le 3 mai 1588, arriva à Sabbioneta, vit le site, établit son projet, le fit accepter par le duc et jeta immédiatement les fondations.

En lisant Temanzo, l'auteur des *Vite*, nous avions remarqué que celui-ci, au moment où il écrivait la biographie de Scamozzi, ayant entendu dire que les dessins originaux du théâtre de Sabbioneta étaient conservés dans la fameuse collection de Mariette, en avait sollicité la communication du célèbre amateur, qui avait eu l'attention de lui en exécuter un calque de sa propre main. Les originaux de l'architecte ne pouvaient être que dans les collections du roi, c'est-à-dire au Musée du Louvre, ou dans celles des Médicis, aux *Uffizi* de Florence. Nous les avons retrouvés là intacts, criblés de notes, signés de la main du maître, avec envoi au prince, accusé de réception de la somme payée par son trésorier, rigoureusement cotés, annotés, pourvus enfin de tous les éléments nécessaires à un architecte habile pour les traduire en détails bons à l'exécution. Ces cinq feuilles, dont nous reproduisons les parties les plus importantes, ont l'intérêt de nous montrer comment procédaient les maîtres d'alors, qui souvent concevaient, dessinaient à une échelle très restreinte les plans, les élévations, les coupes, indiquaient les ornements, sculp-

tures, bas-reliefs et chapiteaux dans leurs proportions exactes et laissaient à un *proto-maestro*, homme habile, aux sculpteurs, aux peintres et à tous les collaborateurs de l'architecte, le soin de rendre sa pensée rapidement formulée, se désintéressant même parfois de l'exécution au point de ne la revoir que vers la fin du travail, ou de n'en juger jamais *de visu*. Ce ne fut cependant pas le cas de Scamozzi;



SABBIONETA. — FAÇADE DU THÉÂTRE A L'ANTIQUE

Par Scamozzi.

Scamozzi; il dessina huit jours à Sabbioneta, assista aux fouilles et revint de temps en temps s'assurer d'une bonne exécution.

A côté des dessins du maître, nous représentons ci-contre l'état actuel qui montre l'intérieur, vu de la scène : la loge ducale et les gradins publics en demi-amphithéâtre, la colonnade circulaire d'ordre corinthien, butée à ses deux extrémités par deux petits avant-corps pleins, décorés de bustes selon le plan de Palladio à Vicence, le tout supportant un entablement avec acrotère sur lequel se dressent les statues des douze dieux de l'Olympe, détachant dans le vide leurs

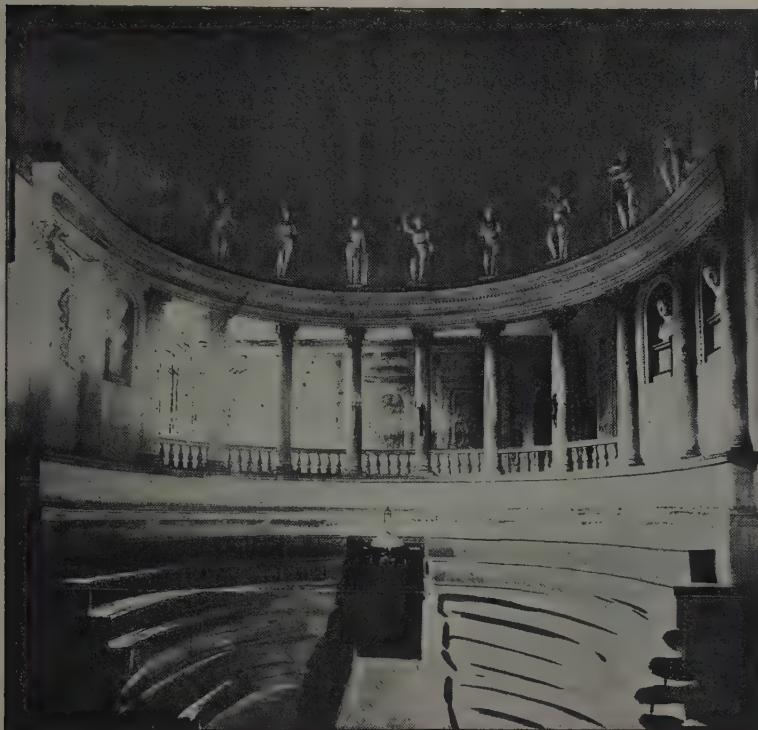
nobles silhouettes. Les murs du fond de cette vaste loggia ducale étaient peints à fresque de la base au faîte ; on peut encore juger du caractère héroïque des sujets choisis. Dans l'axe, une porte indique l'entrée réservée aux habitants de la ville, donnant sur une vaste pièce servant de foyer.

Le *proscenium*, aussi long à lui seul que toute la salle, a été entièrement modifié ; il est réduit à une scène moderne avec coulisse, rideau et manteau d'arlequin ; la coupe du dessin original du maître montre que la scène antique représentait un grand carrefour, avec perspective d'une large voie bordée d'édifices qui n'étaient point seulement simulés sur la toile, comme nos décors, mais bien « praticables », en relief, avec mouvements de plan et saillies « *ad imitazione del naturalie* », dit Scamozzi, qui a lui-même décrit son œuvre. Cette suppression, avec l'abaissement du « ciel » du théâtre qui créait l'illusion du plein air, constitue la seule modification sérieuse qu'ait subie le monument.

Le parti pris de la façade, qui est très simple, se répète sur trois faces ; les proportions en sont nobles et d'une belle unité ; entre les pilastres, Scamozzi a réservé des niches, de forme ovale, qui abritaient des séries de bustes en terre cuite dont quelques-uns existent encore. L'*impresario* était un Ferraraïs, nommé Sylvio de Gambi ; le prince lui allouait une subvention annuelle de quatre cents écus d'or pour la saison, et il était tenu de « réciter » soixante jours par an, soit vingt jours en carnaval, vingt jours à Pâques, et les autres à des fêtes déterminées ou lors d'*extras* prévus d'avance. Tout le reste de l'année, cet *impresario* pouvait, à ses risques et périls, donner des représentations dans toute autre ville de la province. Le succès fut grand ; les Mantouans, malgré leur théâtre du Castello Vecchio, les pompes de la cour et les brillants tournois dans la cavalleria de la Reggia de Jules Romain, ne dédaignaient pas d'assister aux représentations, et l'on y vint de toute l'Italie. La décadence du théâtre à l'antique date du siège de Mantoue ; c'est à la fin du règne des Gonzague que la municipalité a mis la main sur le monument. Dans les premiers jours du siècle, on a réduit la scène à l'état actuel, et, à l'heure où nous séjournons ici, des forains qui mènent de front la *comedia dell' arte* et l'opéra, chantent du Verdi au piano devant quelques rares spectateurs disséminés dans la vaste loggia et d'autres assis sur les gradins de l'amphithéâtre.

LE CASINO DIT JARDIN DUCAL

Pour compléter sa petite capitale, toute de pierre, circonscrite dans ses murailles, en terrain plat, sans horizon et sans ombrages, Vespasien, sur cette même place d'armes, en communication avec la



Phot. de M. Cugnet.

SABBIONETA. — LE THÉÂTRE A L'ANTIQUE, VUE INTÉRIEURE

galerie des Antiques par son pont suspendu, fonda le *Casino dit Jardin ducale*, avec des ombrages, des fleurs, des eaux jaillissantes et des lieux de repos. La construction, qui ferme la place, a, de loin, l'aspect d'un bâtiment de ferme, sans architecture et sans saillie ; elle est percée de huit fenêtres sans cadre closes de volets vulgaires, et couverte d'un toit plat, sans silhouette qui la relève et découpe sa forme sur le ciel. On pourrait tout d'abord se méprendre sur sa destination ; mais, de près, l'aspect change ; les portes de marbre d'une noble simplicité, la large corniche de bois formée de consoles à têtes

de lions, qui rappellent la hardiesse des huchiers du palais ducal, enfin les traînées de couleurs sur les murs de la façade, restes encore visibles des décosations peintes qui les couvraient de la base au faite, révèlent la noble origine de l'édifice.

Vendu par le Domaine autrichien à des particuliers qui s'étaient taillé des jardins dans le petit enclos, le *Giardino* a été, dans ces vingt dernières années, racheté par la municipalité à un certain Spiridione Gialdi ; nombre de salles du rez-de-chaussée sont affectées à des écoles, les autres sont louées à un *ortolano*, qui exploite le jardin converti en potager ; mais la partie supérieure est réservée ; si ce n'est point l'entretien ni le salut pour l'édifice, c'est tout au moins la garantie contre les méfaits à venir et les atteintes brutales. Au rez-de-chaussée, une seule pièce occupe la largeur, avec vue sur la place et sur le jardin, et toutes celles qui se succèdent dans la longueur se communiquent. Leur dimension varie de 5 à 10 mètres ; elles étaient décorées de fresques, de stucs, de plafonds peints ou de caissons sculptés. Cinq d'entre elles, livrées à des usages vulgaires, sont absolument condamnées et ne conservent que des vestiges de décoration. Cinq autres, à part les atteintes du temps et, ça et là, quelques marques de brutalité et d'ignorance, pourraient être restituées en leur état primitif. La plus grande salle, à plafond voûté peint à fresque, mesure dix mètres de long sur six, et doit être de la main de Bernardino Campi ; une admirable cheminée, en marbre rouge de Vérone, couronnée de deux grandes cornes d'abondance d'une belle ampleur, arrête le regard. Les cheminées des édifices de Sabbioneta mériteraient toutes d'être reproduites pour leur noble forme ; trois autres, à ce seul étage, constituent des modèles de belle simplicité. L'effort des décorateurs s'est porté sur une seconde salle, de dimensions plus restreintes ($5^m70 \times 4^m30$), où l'on reconnaît le parti pris des élèves de Jules Romain. La voûte est divisée en grands compartiments de stucs délicats rehaussés d'or, encadrant divers sujets : *Le Jugement de Salomon*, *Les Juifs offrant un sacrifice dans le désert*, *Le Triomphe de Mars* portant à la main une statue de la Victoire, avec l'inscription :

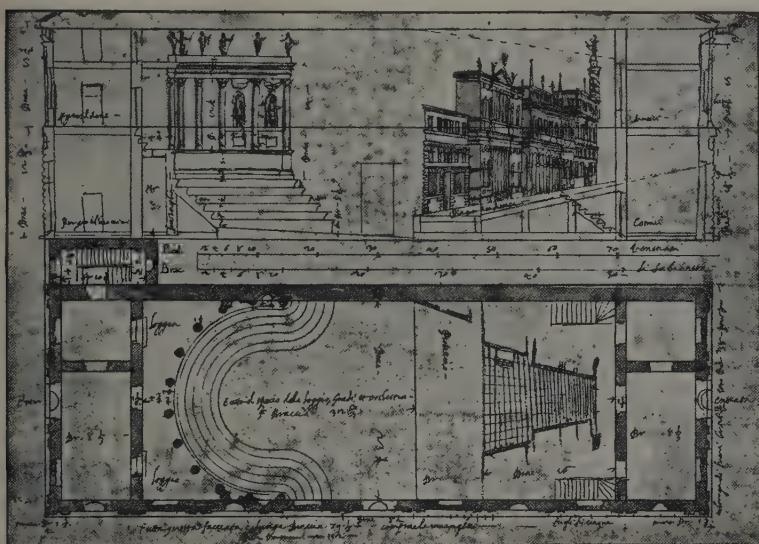
*Hic Maris et Terre imperium sibi mare subegit
Ruptum cœlum si liquisset erat.*

Au dieu Mars fait pendant le *César Augste*, assis sur le trône, la statue de la Victoire à la main, avec l'inscription :

*Imperium primus Romane gentis adeptus
Divino meruit Cœsar honore coli.*

Des cadres, ménagés aux angles des voûtes, offrent encore un champ au décorateur, qui s'est plu à représenter dans chacun d'eux des luttes de bêtes féroces, auxquelles se mêlent des animaux fantastiques.

Du rez-de-chaussée, deux escaliers mènent à la partie supérieure : le premier est au centre de l'édifice, le second est un escalier secret, à l'angle gauche, évidemment réservé au maître. L'étage noble ne comporte aussi, dans la largeur du plan, qu'une pièce pre-



SABBIONETA. — PLAN ET COUPE LONGITUDINALE DU THÉÂTRE A L'ANTIQUE

Dessin original de Scamozzi. (Musée des Offices, Florence.)

nant vue à la fois sur le jardin et sur la place d'armes. Il offre une série de petites salles, qui toutes se commandent pour aboutir à un vaste salon de réception dans lequel débouche la galerie des Antiques. Toutes ces salles, sans exception, sont peintes à fresque ; aujourd'hui, elles présentent bien, ça et là, quelques détériorations, mais elles n'ont jamais (sauf dans celle qui sert d'antichambre) subi la restauration trop consciencieuse d'artistes trop hardis, qui vicent le caractère d'une œuvre et lui enlèvent à la fois sa saveur et son crédit documentaire. Par leur dimension, leur ornementation et le peu de développement qu'ils offrent à la vie pratique, ces premiers appartements devaient évidemment être réservés aux princesses. Ils

rappellent, par leur luxe décoratif, avec des noms plus modestes comme décorateurs, les *camerini* célèbres du Palazzo Rosso de Ferrare, ornés pour Lucrèce Borgia, et ceux de la Reggia de Mantoue, où la divine Isabelle d'Este tenait sa cour littéraire.

Faute de désignations authentiques fournies par nos devanciers, nous donnerons à chacun de ces réduits délicats les noms que suggèrent les sujets choisis par les décorateurs. La première, la *salle des Césars*, présente sur les quatre faces, la série des premiers Césars en pied ; le plafond, en forme de voûte couverte d'arabesques d'une bonne main, resté intact, prouve, par la comparaison avec les figures principales, l'intervention de restaurateurs inhabiles. La *salle des Jeux olympiques* montre, sur chacune de ses parois, exécutés dans le goût des peintures des chambres de Pompéi, les jeux en honneur dans l'antiquité. La *salle des Imprese*, qui suit, est une des plus caractérisées ; elle nous arrête par un singulier parti pris : la muraille, sur toutes ses faces, est divisée dans sa hauteur en trois parties égales ; la première, simplement rechampie d'un ton rosé, forme plinthe, et la seconde reproduit presque identiquement, à hauteur des yeux, la large frise de la *salle des Équestres* du Palais ducal : un génie aux ailes ouvertes, armoirie vivante, portant suspendu au cou un grand écusson des Gonzague qui descend jusqu'à ses pieds, retenant de chaque main une lourde guirlande relevée à son extrémité par une aigle aux ailes éployées, avec l'écusson des Gonzague au cœur. Une frise, en forme de vague, ferme cette décoration, et au-dessus d'elle, sur le fond clair de la muraille, divisée dans sa largeur en cinq parties égales, deux des *imprese* des Gonzague, la *musarola* et la *chevrette*, enfermées dans un cadre orné d'oves, alternent avec les *baccinelle* à consoles de stuc et à cannelures concaves, que nous retrouvons ici, employés encore une fois comme élément de décoration.

Les sujets du plafond, divisé en cinq compartiments avec armoiries au quatre angles, sont empruntés à la mythologie ; au centre, dans le plus grand développement, *Saturne se change en cheval pour séduire la nymphe Philyre* ; aux deux retombées dans la largeur, c'est *Phaéton sur son char* et *La Chute d'Icare* ; aux deux extrémités du côté de la place d'armes l'artiste a représenté *Minerve et Arachné* ; enfin, du côté des jardins, *Apollon et Marsyas*. Malgré la large tache blanche qu'on remarque sur le cheval Saturne, l'ensemble pictural est intact. Un paysage très clair, des figures trop longues, qui empruntent d'ailleurs un charme à cette particularité, sont

les signes auxquels nous reconnaissions le Bernardino Campi de Milan et de Crémone, avec sa coloration légère, ses tons délicats, sa grâce et sa modernité. La figure de Philyre dans l'allégorie de *Saturne* est charmante ; les petits sujets : *Minerve et Arachné* et le *Marsyas* sont d'un pinceau spirituel, à la fois large et précis. On remarquera dans le plafond l'allusion à *Phaéton* et à *Icare*, en se rappelant que le Pô ou Éridan coule à quelques milles d'ici. Ce petit ensemble décoratif a exigé la collaboration d'un peintre et d'un sculpteur ou stuca-



SABBIONETA. — LE THÉÂTRE A L'ANTIQUE, MAQUETTE DU DÉCOR DE LA SCÈNE

Dessin original de Scamozzi. (Musée des Offices, Florence.)

teur ; nous savons, par les documents, le nom des deux artistes. Campi a eu ici la haute main ; il est resté cinq ans à Sabbioneta et y a tenu école, avec appointements fixes ; il était peintre de cour et logeait via Julia. La désignation de l'auteur est établie par l'historien Racheli ; nous n'avons eu qu'à la confirmer par la confrontation des œuvres de Bernardino à Mantoue, à Grémone et à Milan. Nous apprenons, par une lettre de l'artiste adressée au duc Vespasien, qu'il avait la haute main sur les artistes qui travaillaient à la décoration du Casino. La date 1582 nous prouve que l'appropriation de cette petite résidence est très postérieure à sa construction. Bernardino, le 14 février de cette année, écrit au prince : « Si Votre Excellence ne

m'avait pas donné pour collaborateur, *dans les deux salles du Casino*, le Fornaretto, je le lui aurais indiqué comme capable; il est tout à fait digne de votre façon splendide de faire les choses; mais mes peintures sont trop au-dessous de ce qu'il y peut ajouter.... Je l'ai vu, l'année passée, peindre dans un salon des Procuraties de Venise, en concurrence avec quelques autres; il avait la main sur tous. » Nous retrouverons les deux artistes travaillant de concert, dans le *camerino voisin*, la *salle de Troie*.

Le nom indique les sujets; quoique la période des humanistes soit passée et que la peinture, à la fin du xvi^e siècle, tourne à la décoration et à l'allégorie, les sujets classiques sont encore en honneur. Nous avons eu la *salle des Césars*, celle des *Jeux olympiques*; ici, le même Bernardino Campi va interpréter Virgile et peindre les épisodes de l'*Énéide*, mais il interprétera le sujet plutôt en peintre de genre qu'en peintre d'histoire, et, tout en reconnaissant sa main, nous constaterons, dans l'exécution, la trace du passage de ses plus habiles élèves. Dans la voûte, en forme de coupole, le collaborateur dont le Campi fait, avec tant de désintéressement, l'éloge au prince Vespasien, le Fornaretto, a disposé, dans des cadres de stuc rehaussés d'or, toute une série de bas-reliefs, des marches de guerriers, des épisodes de la vie d'Énée, et semé, dans tous les compartiments ménagés entre les sujets les plus importants, des animaux, volatiles, poissons, bêtes fantastiques, qui se détachent sur des fonds d'azur. Ce *camerino*, dédié à *Énée et Didon*, est doublé d'un couloir étroit, qui permet d'accéder de la salle qui le précède dans celle qui le suit; il est aussi peint à fresque; on y a représenté les épisodes d'*Orphée*. Nous avons là, dans un cadre en dehors du sujet, la seule image religieuse qui figure dans tous les monuments civils de Sabbioneta, une figure de martyr; la *Madone* du Campi, peinte au seuil du palais ducal, a entièrement disparu.

Nous voici dans la *sala dei Specchi*, ou *salle de bal*, qui mesure 15^m60 de longueur; l'architecture est celle adoptée par Jules Romain dans la Reggia de Mantoue, œuvre du duc Frédéric, fils d'Isabelle d'Este. Le parti pris consiste en pilastres supportant des entablements, des *baccinelle* et des bustes; dans les entre-deux étroits et au-dessus des portes, des bas-reliefs de stuc à sujets classiques représentent *Décius*, *Porsenna*, des *sacrifices* et des *triomphes*. Les grands panneaux entre les fenêtres sont encore occupés par de vastes paysages, qui vont chaque jour s'effaçant; aux angles des murailles, entre deux pilastres, de grands trophées peints à fresque tombent

de toute la hauteur jusqu'à la plinthe, rattachés au niveau des chapiteaux par des nœuds de ruban mordus par des têtes de lions. Les plafonds, très riches, sont à compartiments inégaux ; ce sont les seuls qui affectent la forme plate en rapport avec l'architecture. Toute une série de beaux accessoires, des bustes, des statues, des glaces (nou-



SABBIONETA. — PLAFOND DE LA SALLE DES DEVISES, PAR BERNARDINO CAMPPI
Saturne se change en cheval pour séduire la nymphe Philyre. — La chute d'Icare. — Minerve et Arachné.

veauté unique alors) et des torchères dont on voit encore la trace, ont disparu. La salle des Fêtes, ainsi placée à l'extrémité du plan du Casino, se rattachait à la Galerie des Antiques par une porte monumentale, donnant sur le pont suspendu; toute une *comitiva*, venue directement du Palais ducal, pouvait s'y déployer après avoir défilé entre deux rangées de statues antiques.

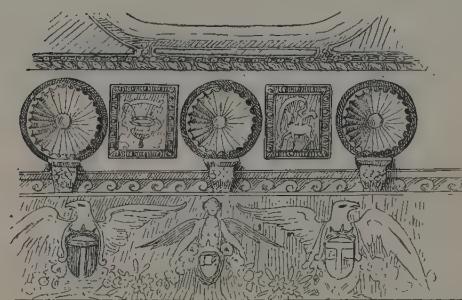
Dissimulée dans l'angle, une porte secrète donne sur une salle de bains exquise, qui pourrait échapper au visiteur. Sa dimension est des plus restreintes; les murs sont couverts de peintures en *grot-*

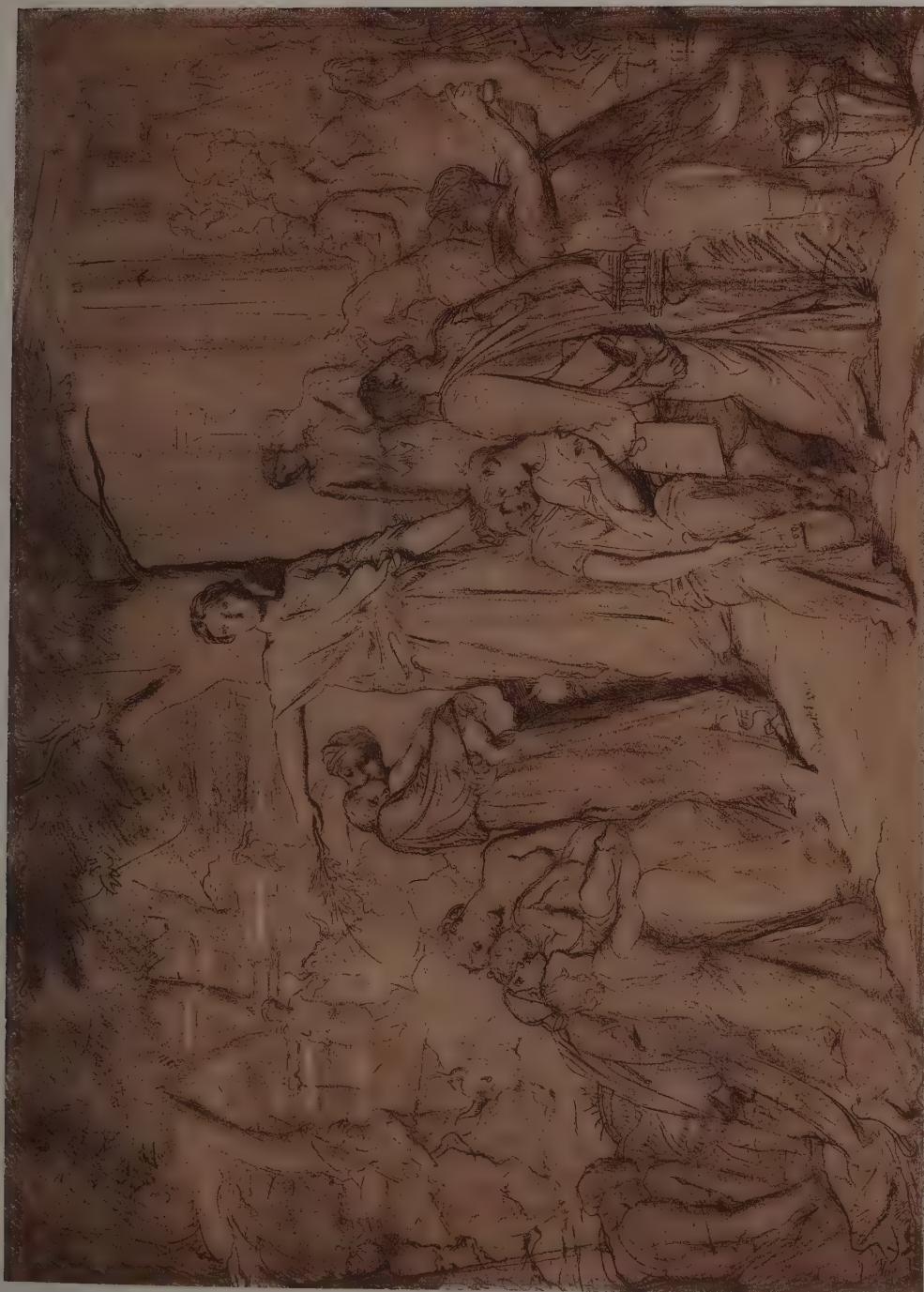
teschi très bien conservés, qui, par la fantaisie de la composition, l'esprit et la justesse de main, peuvent lutter avec les plus beaux de ce genre qu'on trouve en Italie. Le plafond, en berceau, avec de grands feuillages savamment enroulés partant d'un mascaron central et où se jouent des oiseaux, contraste par son relief avec les murs lisses appropriés à l'usage de cette petite pièce exquise, où, au-dessus de la baignoire, on voit encore l'arrivée de la conduite d'eau. Ce petit ensemble serait, d'après les documents, dû encore au Fornaretto, qui paraît avoir été un artiste d'une extrême souplesse, à la fois peintre, stucateur et architecte décorateur, formé à l'école de Jules Romain.

Les jardins, qui donnaient leur nom au Casino lui-même, existent encore dans leur dimension primitive ; loués à un *ortolano*, tout y croit à l'aventure ; ça et là, on découvre un exèdre brisé, un vase de terre cuite de noble origine, des vestiges de stucs et de conduites d'eau délabrées, et, si on soulève les lianes qui cachent les murailles, on retrouve les ruines de grottes ornées de stuc, des traces de jeux d'eaux, et, caché sous le lierre et la mousse, le torse mutilé d'une divinité des jardins.

CHARLES YRIARTE

(*La suite prochainement.*)





lh Chassériau del.

Gazette des Beaux-Arts.

LA PAIX PROTECTRICE DES ARTS ET DES TRAVAUX DE LA TERRE

(Dessin au crayon rehaussé.)

H. L. Braun, Clement & C^e

Imp. Paul Moysia.



L'ANCIENNE ÉCOLE DE PEINTURE DE LA BOURGOGNE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

On s'accorde à reconnaître comme étant l'ouvrage de Malouel un panneau rond, peint sur fond doré, qui fait partie des collections du Musée du Louvre² et représentant le *Christ mort*, soutenu par l'Éternel, de la bouche duquel sort, sous forme d'une colombe, le Saint-Esprit, tandis que la Vierge, accompagnée de saint Jean, souleve les bras de son Fils; auprès de ces personnages principaux sont placés six petites figures d'anges. Ce tableau est très vraisemblablement celui qui est décrit dans l'inventaire de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1420), dans ces termes : « Un autre tableau de bois rond, couvert d'or bruny, par devant duquel a ung ymage de N. S. de Pitié, N. D. et plusieurs anges, tous faitz de peinture³. » Peut-être est-ce le tableau que le duc emportait toujours avec lui et pour lequel il commanda, en 1420, un étui de cuir à Gilles, le coffrier de Lille⁴. Ce qui le ferait croire, c'est que le revers du panneau porte

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIX, p. 36.

2. M. Lafenestre, conservateur de la peinture, s'est rangé récemment à cette opinion, en faisant placer sur ce tableau une inscription qui l'attribue à Malouel.

3. De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 240.

4. *Ibid.*, t. I^r, p. 481.

l'écu armorié de Bourgogne antérieur à Philippe le Bon. Le rondino du Louvre, admirablement conservé, ressemble bien plus à une grande miniature qu'à un tableau. Les figures en sont peintes avec une surprenante richesse de tons, mais on voit que les détails et la composition générale sont traités par un artiste familiarisé avec la dimension restreinte des pages des manuscrits. On y retrouve également une imitation des compositions italiennes qui venaient d'ouvrir une carrière toute nouvelle à l'art, jointe à une recherche du réalisme dans les figures, dont les longues barbes et les vêtements à larges plis révèlent évidemment une origine septentrionale.

On peut rapprocher de ce tableau, consacré à la Sainte Trinité, qui se remarque sur presque tous les panneaux provenant de la Chartreuse de Champmol, placée sous ce vocable, une autre petite composition sur fond gaufré et doré, représentant la *Mise au Sépulcre*, où l'on retrouve les mêmes types et la même facture que dans la *Pietà* dont nous venons de parler. Là encore, la scène est imitée d'une fresque de Giotto ou de son école, tandis que l'exécution est empreinte du réalisme particulier à l'école de Bourgogne. Le Musée de Troyes possède un troisième panneau, qui provient également de la Chartreuse de Dijon, où il avait été recueilli par l'archéologue Bartholomey. Malheureusement, ce tableau est dans un tel état de dégradation qu'une partie des figures s'est détachée et qu'il sera bientôt complètement détruit; c'est aussi une *Pietà*, dans laquelle le corps du Christ est soutenu par un saint Jean au type sauvage et vêtu d'une robe bordée d'une frange d'or à maillons; en face est la Vierge, en costume de religieuse, la tête couverte d'un voile et portant une guimpe; sur le devant, deux anges à la figure ronde et aux cheveux relevés en couronne, vêtus de robes à pelerines gaufrées, relèvent délicatement les plis du linceul. Il doit exister d'autres œuvres de Malouel, que l'on retrouvera très probablement parmi les peintures anonymes ou mal dénommées qui existent dans les galeries publiques ou dans les collections privées.

Un panneau, plus important que ceux dont nous venons de parler, devrait être ajouté aux productions de Malouel, si l'on n'avait découvert un document positif qui le revendique pour l'un de ses élèves. Il s'agit de l'un des cinq retables qui avaient été commandés en 1398, au charpentier Hobel, pour les autels de la Chartreuse. Absorbé sans doute par d'autres travaux, Malouel n'avait pas terminé ces peintures lorsqu'il mourut et il s'était borné à en tracer la composition. Ce fut Henri de Bellechose, originaire du Brabant, qui

acheva les ouvrages du maître, auquel il succéda en 1415¹. Il s'occupa aussitôt de finir cette besogne, pour laquelle il acheta chez l'épicier Jean Lescot et chez l'apothicaire Denisot Tartarin les matières nécessaires à la préparation de ses couleurs. Nous croyons devoir transcrire dans leur entier ces mémoires de fournitures, que nous devons à l'obligeance érudite de M. Garnier, archiviste de la Côte-d'Or, parce qu'ils donnent tout à la fois le nom de l'auteur et la date d'exécution du tableau du Louvre : « A Jean Lescot, espicier, demourant à Dijon, la somme de xi francs et demi qui deuz lui estoient pour les parties qui s'ensuivent : c'est assavoir i fr. pour une livre de macicot, vi gros pour une livre d'ocre de clup, iii fr. et demi pour deux livres cynople, xvi gros pour iii livres de blanc de plomb, iii gros pour vert de gris vermet, xviii gros pour une livre ynde, xvi gros pour ii livres vermoillon, i fr. pour iii livres migne. Lesquelles parties ont esté baillées à Henri Bellechose, peintre de mondit seigneur pour convertir en... de paintreries qui fait pour mondit seigneur et pour l'église des chartreux de Dijon et tous pour y faire ung taubleau de la vie de saint Denis, comme pour faire un taubleau du trespassement de la glorieuse Vierge Marie, que icellui seigneur lui a ordonné faire. Lesquelles parties sont plus applain déclairées et avisées que elles pourront couster en un feullet de papier ataichié sous le signet de l'un d'eulx au mandement de messieurs des dy comptes, donné le xix^e jour de may l'an mil ccccxvi....² »

1. Comptes de Jean Moerson, receveur du bailliage de Dijon, 1415-1416. Arch. départ. de la Côte-d'Or, B. 4467, f. 31 : « à Henri Bellechose de Brabant, peintre, lequel mondit seigneur par ses lettres données le xxiii^e jour de l'an mil quatre cent et quinze contient plainement de ses sens loyalté et bonne diligence, a retenu son peintre et valet de chambre pour le servir pour et au lieu de feu Malloue, jadis son peintre, aux gaiges de x sols t. par jour, a paier la moitié à la Toussaint et l'autre moitié à la Pentecôte, et commencera le premier paiement à la Toussaint après en suivant la date dudit mandement a aux autres trois, prouffiz, et emolumens acoustumé tant qu'il plaira à icellui seigneur. Veult en outre que par le receveur general soit païé ou fasse paier par aucun receveurs particuliers tout ce que, par certification souffisant, luy apperre estre deu par delivrances de couleurs, or et autres étoffes et choses nécessaires que ledit Henry prenra et emploira es ouvrages de son mestier, et que désormais il fera pour mondit seigneur. Comme toutes ces choses sont plus applain contenues es dictes lettres, au dos desquelles est escript comment ledit Henry a fait le serrement es mains de MM. des Comptes le xi^e jour d'aoüst ensuivant... n° lxxii francs. » — (Communication de M. Garnier.)

2. Compte de Jehan Moerson, receveur du bailliage de Dijon, 1415-1416. Arch. départ. de la Côte-d'Or, B. 4467, f. 31.

« A Denisot Tartarin, appothicataire demourant à Dijon, la somme de 24 escuz pour douze cens de fin or double renforcé qu'il a fait venir de Paris, par ordonnance de MM. des Comptes à Dijon pour bailler ledit or à Henry Bellechose, peintre et varlet de chambre de mondit seigneur, pour en faire un grand tableau de l'ystoire du trespassement de Nostre-Dame que mondit seigneur lui avoit enchargedé de faire, comme ledit Henry l'a affirmé et monstré la passion de ladite histoire de MM. des Comptes. Pour ce paie à lui par mandement de mesdits seigneurs, donné le xxvn^e jour d'aoust mil quatre cens et seze, cy rendu avec quittance dudit Denys et certification dudit paiement sur la réception desdiz xii^e d'or fin, par laquelle promet par son serment emploie lesdit xii^e d'or audit ouvraige¹. »

Nous ne savons pas ce qu'est devenue la *Mort de la Vierge* peinte par Bellechose²; quant à la *Vie de saint Denis*, elle avait été recueillie par l'archéologue bourguignon Bartholomey, avec d'autres tableaux provenant de la Chartreuse et elle fut mise en vente à Paris, le 15 décembre 1849, mais la tradition des vieux artistes des ducs de Bourgogne était tellement oubliée que voici les termes dans lesquels étaient décrites deux des anciennes épaves de l'école de Dijon (nous avons déjà dit que M. Bartholomey avait donné antérieurement un troisième tableau, sorti de la Chartreuse, au Musée de Troyes) :

« 1. *Simon Memmi*, peintre du xm^e siècle. Le Martyre de saint Denis, peint sur fond d'or. Les figures groupées avec art sont d'une grande finesse d'exécution; tableau d'une parfaite conservation.

» 2. Pendant du précédent, attribué à *Dürer Albert*, né en 1470. — Le Christ en croix, au bas de laquelle sont les saintes Femmes; saint Michel terrasse le Dragon, et un chevalier couvert d'une cuirasse est décapité. L'ensemble de cette composition offre trois sujets différents.

» Ce dernier, ainsi que le précédent, décorait autrefois la chapelle des anciens ducs de Bourgogne. »

Les attributions à Simone Memmi et à Albert Dürer de tableaux du commencement du xv^e siècle provenant de la Chartreuse de Champmol ne se discutent pas; l'unique intérêt de cette description consistait en ce qu'elle mettait sur la trace d'œuvres de la puissante école bourguignonne, qui, sans elle, seraient restées inconnues. L'importance de

1: Compte de Jean Frosignot, receveur général de la Bourgogne, 1415-1416. Arch. départ. de la Côte-d'Or, B. 1388, f. 41xx 41.

2. Nous rappelons à ce sujet que le dessin du Louvre dont nous avons parlé représente également une *Mort de la Vierge*, et qu'il serait possible que ces deux œuvres fussent imitées l'une de l'autre.

ces panneaux n'échappa pas à quelques amateurs qui cherchaient à débrouiller les origines de l'histoire de l'art français, et la *Vie de saint Denis* fut acquise par M. F. Reiset, qui, quelques années plus tard, l'offrit en don au Musée du Louvre. Moins heureux, le *Calvaire*, d'un



LE CHRIST MORT, ATTRIBUÉ A MALOUEL

(Musée du Louvre)

aspect plus sauvage, resta dans les mains de marchands, jusqu'à ce que M. J. Maciet, frappé de l'analogie de ce panneau avec celui de M. Reiset, l'achetait pour en faire don au Musée du Louvre.

Peinte sur un champ doré, qui a conservé ses entourages et ses ornements gaufrés, la *Vie de saint Denis* représente trois scènes principales. Au centre est le Christ en croix, que soutient l'Éternel vu en buste et revêtu d'une robe bleue ; des têtes d'anges alternativement blanches et rouges forment autour de Jehovah plusieurs cercles, dont

les rayons un peu dédorés traversent tout le panneau. Dans la partie gauche est une tour en briques, par la fenêtre grillagée de laquelle le Christ, assisté de douze anges, donne la communion à l'évêque saint Denis ; celle de droite est occupée par le martyre de saint Denis et de ses acolytes, saint Rustique et saint Éleuthère, dont les têtes gisent déjà séparées du corps, tandis que l'apôtre agenouillé attend le coup que va lui asséner le bourreau ; cinq spectateurs placés en arrière assistent à cette scène sanglante.

Le *Martyre de saint Denis* semble une miniature agrandie de ces admirables manuscrits que les enlumineurs exécutaient à Paris dans les premières années du xv^e siècle. La franchise des tons des vêtements, bleus pour la plupart, les procédés et les détails sont identiques à ceux que l'on retrouve dans divers manuscrits, notamment dans le *Livre des Merveilles*, et dans les Bibles historiales que le duc de Bourgogne faisait exécuter en 1401-1407 chez le médecin Jean Durand et le marchand Jacques Raponde, par les enlumineurs Polequin et Hennequin Manuel, que nous avons assimilés à Paul de Limbourg et à ses deux frères Hennequin et Hermann¹. Tous ces artistes étaient de la même province et ils entretenaient nécessairement des rapports fréquents; il ne serait donc pas surprenant qu'ils se soient fait de nombreux emprunts. Les figures de ce grand panneau révèlent encore bien de l'inexpérience et, malgré toute leur délicatesse, on y trouve la timidité d'une école qui commence en imitant les compositions italiennes. Il s'en dégage l'impression douce et tendre d'une miniature rappelant les fresques de Sienne et de Pise, tandis que le bourreau et certaines figures sont traités avec la vigueur dramatique des œuvres rhénanes. Ce qui redouble l'intérêt de ces retables, c'est que les têtes en sont étudiées avec une recherche de ressemblance qui est certainement l'un des premiers essais que l'on ait conservés de l'art du portrait dans notre contrée.

Il semble que la part de Malouel ait été prépondérante dans cette œuvre et que le propre de son talent ait été sinon d'imiter, au moins de s'assimiler les chefs-d'œuvre dus aux miniaturistes de son époque. Il est évident que Henri Bellechose, pourachever le tableau commencé par son maître, n'aura fait que suivre le patron qu'il avait dessiné et que peut-être il avait transporté en partie sur le panneau destiné à la Chartreuse. Ce qui nous confirmerait dans cette

1. V. A. de Champeaux et Gauchery. *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*. Il est curieux de voir quelquefois le nom des enlumineurs Manuel, converti en celui de Malouel (compte de Jehan Chousat).

opinion, c'est que le second retable de Champmol, offert au Louvre par M. J. Maciet, présente la même composition générale et les mêmes types; mais, à part cette similitude, l'exécution en est plus barbare et d'une couleur moins délicate. Il y aurait donc entre ces deux panneaux toute la distance qui sépare un maître d'un de ses élèves; le premier serait le résultat de la collaboration de Malouel et de Bellechose et le second serait sorti des mains de Bellechose seul. Dans le



LA VIE DE SAINT DENIS, PAR HENRI BELLECHOSE

(Musée du Louvre)

tableau de *Saint Georges*, il n'y a plus trace des tonalités douces et harmonieuses de la *Vie de saint Denis* et tous les personnages, dessinés plus sommairement, offrent des expressions farouches qui donnent à l'œuvre un aspect général déplaisant. Plusieurs d'entre eux ont été cependant empruntés au *Martyre de saint Denis* et l'ensemble général est enveloppé de cette couleur blasphème et uniforme qui affligea l'école française jusqu'au XVI^e siècle. Un espace de vingt ans s'est certainement écoulé entre l'exécution des deux retables; dans le premier, Bellechose serait encore l'élève de Malouel, tandis que le second représenterait mieux son style personnel. Nous remarque-

rons aussi que la figure de saint Georges terrassant le dragon se retrouve dans un autre retable de la Chartreuse, sculpté par Jacques de Baerze et doré par Broederlam.

La *Vie de saint Georges* — et non de saint Michel, comme le dit le catalogue de 1849, — est divisée en trois scènes, exactement composées comme celles du *Saint Denis*. Au centre est également un calvaire, au pied duquel est agenouillé un chartreux ; à gauche se trouvent les Saintes Femmes et saint Georges en armure, avec le dragon à ses pieds ; à droite, la tête sur le billot, est le saint, qu'un bourreau va décapiter en présence de nombreux spectateurs.

Le *Saint Georges* mesure exactement 2^m10 de largeur sur 1^m42 de hauteur. C'est la même dimension que celle de la *Vie de saint Denis*, qui offre 2^m10 sur 1^m60 (peut-être le tableau a-t-il été légèrement rogné dans sa hauteur). Ces mesures correspondent à ceux de deux des panneaux commandés au charpentier Daniel Hobel, dont la dimension était de 6 pieds 1/2 de long sur 4 pieds 1/2 de large. Il faut rappeler cependant que Bellechose avait peint pour la Chartreuse un tableau de la *Mort de la Vierge*, en même temps que le *Martyre de saint Denis*. Il pourrait se faire que le *Saint Georges* ait fait l'objet d'une commande postérieure, ce saint étant très en honneur dans l'ancienne chevalerie, parce qu'il passait pour avoir protégé plusieurs croisades en Terre Sainte. En résumé, il est certain que les deux peintures du Louvre viennent de la Chartreuse de Dijon, et si l'on remarque des différences de facture entre elles, c'est que la carrière artistique de Bellechose se prolongea longtemps. Les complices de la maison ducale le montrent, de 1415 à 1431, chargé de besognes secondaires qui ne méritent pas d'être citées. A deux reprises seulement il reçoit des commandes d'une certaine importance. La première est celle d'un grand tableau de 7 pieds de long sur 3 de haut, destiné à la chapelle du château de Saulx et représentant, au milieu, l'image de Notre-Dame tenant son Enfant, et, à droite et à gauche, saint Jean l'Évangéliste, avec feu le duc Jean, et saint Claude, présentant le duc Philippe le Bon. En 1429, Bellechose passa marché avec les fabriciens de Saint-Michel de Dijon, pour décorer d'or et d'argent le tabernacle — la statue de saint Michel — peindre sur bois un retable représentant le Christ entouré des douze apôtres, et un devant d'autel figurant l'*Annonciation*, d'or, d'azur et de diverses couleurs, moyennant 37 francs¹.

1. Voir B. Prost, *Artistes dijonnais du XV^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. VI, p. 163).

A partir de 1430, Bellechose tomba en défaveur ; la cour ne séjournait plus que rarement à Dijon et Philippe le Bon trouvait en Flandre des artistes autrement trempés que le vieux peintre, de son père. Ce dernier conservait encore le titré de valet de chambre, mais ses appointements ne lui étaient plus payés régulièrement et, à plusieurs reprises, il adressa des suppliques navrantes au maire de la ville pour être déchargé de ses impositions, en considération de sa



LA VIE DE SAINT GEORGES, PAR HENRI BELLECHOSE

(Musée du Louvre)

pauvreté. Il mourut vers 1440 ; à cette date il n'habitait plus Dijon, car son fils Guillaume remit au maire, à cette époque, une demande en dégrèvement d'impôts, dans laquelle il parle de la mort de son père.

Le plus connu des peintres des ducs de Bourgogne, Melchior Broederlam a été bien souvent l'objet des recherches de ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. On le croit né à Ypres et l'on a prétendu qu'il n'avait jamais quitté cette ville. Bien que le prénom de Melchior semble indiquer une origine colonaise, plusieurs textes établissent l'existence de la famille de Broederlam à Ypres au XIV^e siècle

et il faut accepter la tradition sur ce point. Il n'en est pas de même pour le séjour ininterrompu de l'artiste dans sa ville natale, car de nombreux mandements font voir qu'en sa qualité de peintre valet de chambre, il accompagnait le duc dans ses nombreux déplacements et qu'il travaillait pour lui à Paris et à Dijon. Nous nous bornerons à relater succinctement ces diverses commandes, dont on trouvera le texte dans le livre de M^{sr} Dehaisnes sur *L'Art dans les Flandres*.

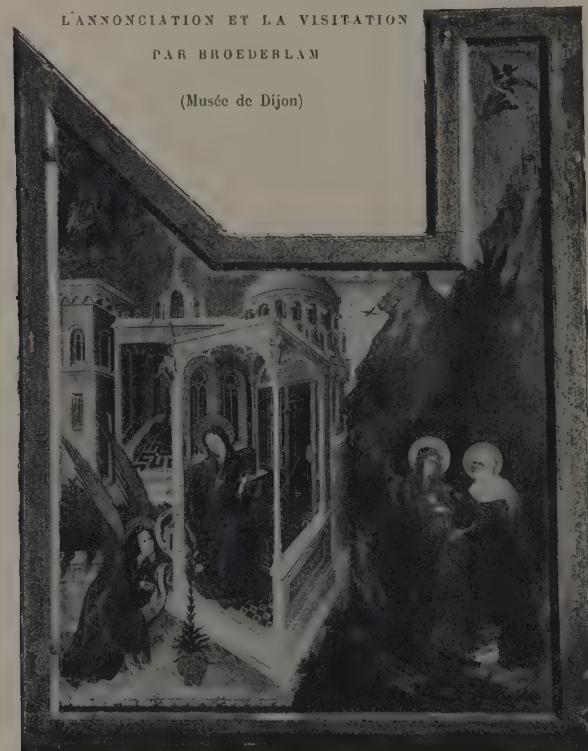
Dès l'année 1381, il peignait les garnitures de chaires (cayères) pour le duc; en 1382, il fournissait des bannières aux armes ducales; puis, en 1385, il recevait seize francs d'or pour la façon de deux étendards pour Monseigneur — la quittance de cette somme porte l'empreinte du sceau de l'artiste, formé d'une aigle tenant un écu avec un mouton et l'inscription : Melcior Broederlam; — dans la même année, il avait peint le char de la duchesse et il avait décoré les galeries des engins des bâtiments du château de Hesdin; en 1386, Broederlam recevait m^e m^{rr} francs pour l'or, façon et franges de soie de trois bannières et de trois pannons, dont l'une aux armes d'Artois, l'autre de Bourgogne et la troisième du Rethelois, et les trois pannons aux armes de monseigneur. En même temps, il touchait n^e francs pour la peinture des armes de Bourgogne et d'autres ornements sur la voile de la grande nef destinée à combattre les Turcs, et m^{rr} francs pour un étendard et deux pannons aux armes de Guy de la Trémouille. Assez fréquemment le motif des paiements qui lui sont faits n'est pas spécifié, et le compte se borne à dire qu'il s'agit d'ouvrages exécutés pour Monseigneur, ou d'étoffes achetées en vue de certains travaux. Broederlam fut chargé en 1387, conjointement avec les peintres Jehan le Voleur et Jehan du Moustier d'Ypres, de dessiner les patrons des carreaux émaillés du château de Hesdin et de passer marché pour leur exécution avec le tuilier-potier. Après la mort de Broederlam, Jean le Voleur resta seul chargé de la surveillance de ce carrelage. Lors du voyage que le roi de France devait faire à Dijon (1390), Broederlam fut appelé à décorer les harnois de joûte que devaient porter Philippe de Bourgogne et le comte de Nevers; mais la fête n'eut pas lieu et, peu de temps après, le duc faisait venir Broederlam de Hesdin, dont il continuait à décorer le château, à Paris pour y besogner à l'occasion de la fête et du tournoi donnés par le roi de France en 1390. Il l'appelait également près de lui dans cette ville en 1395. Puis, ce sont des bannières pour les trompettes du duc (1391), des penonceaux à la devise de Philippe (1392), trois douzaines de petites cayères pour la chambre du conseil à Hesdin (1394).

En outre, les comptes mentionnent de nombreux paiements faits à Broederlam pour ses gages ou à titre de gratification. En 1398, le duc lui accorda soixante francs d'or, « en considération de ses bons et agréables services et pour lui aider à supporter les frais et missions qu'il lui a naguère convenu faire et certaines réparations qu'il a fait faire en une maison qu'il a audit lieu d'Ypres ».

L'œuvre la plus connue qui soit restée de Melchior Broederlam, et celle qui suffit à établir sa réputation, est la peinture des volets extérieurs d'un retable destiné à la Chartreuse de Dijon, dont la face intérieure est due à Jacques de Baerze de Terremonde. Philippe de Bourgogne avait commandé, en 1393, à son peintre, quatre volets pour protéger deux retables monumentaux, occupés par des figures de ronde bosse, qui, étant ouverts, représentaient, l'un : l'*Adoration des Mages*, le *Calvaire*, l'*Ensevelissement*, et le second : la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, des *Scènes de martyre* et la *Tentation de saint Antoine*. Chacun des nombreux personnages de ces sujets était doré et encadré d'ornements d'architecture ajourés. Ils ont été recueillis par le Musée de Dijon et ont une hauteur de 1^m62 et une largeur de 2^m60 ou de 5^m20 lorsqu'ils sont ouverts. Ces dimensions sont identiques à celles des tableaux du Louvre et montrent que la largeur des autels de la Chartreuse était uniformément la même. Un seul des retables de Dijon a conservé ses volets peints par Broederlam, qui représentent l'*Annonciation*, la *Présentation au Temple*, la *Visitation* et la *Fuite en Égypte*. Les volets du second retable sont aujourd'hui perdus. Broederlam avait passé marché, à Paris, pour ce travail, le dernier jour de février 1392; mais les retables n'arrivèrent qu'en août 1399 à Dijon, où ils furent examinés et acceptés par Amy Arnault, Josset de Hall, Claux Sluter, Jehan Malouel, Hennequin de Haacht, orfèvre, et Guillaume, neveu de Jean de Beaumez, défunt. En 1401, Broederlam touchait encore une somme de 11^e francs d'or pour ces peintures ; c'est la dernière mention de lui que contiennent les volumes de comptes conservés aux archives de Dijon.

Les peintures du retable de Champmol rappellent le style de Jean de Beaumez et de Malouel, avec plus d'élégance dans le dessin, plus de vérité dans la couleur et plus de science dans la composition. Ce ne sont encore que des miniatures de manuscrits, agrandies et évidemment inspirées par les œuvres de l'école italienne ; mais, dans certains sujets, et notamment dans l'*Annonciation*, l'Éternel est représenté en buste, au milieu d'archanges, envoyant son souffle créateur sous la forme d'un jet que suit la colombe du

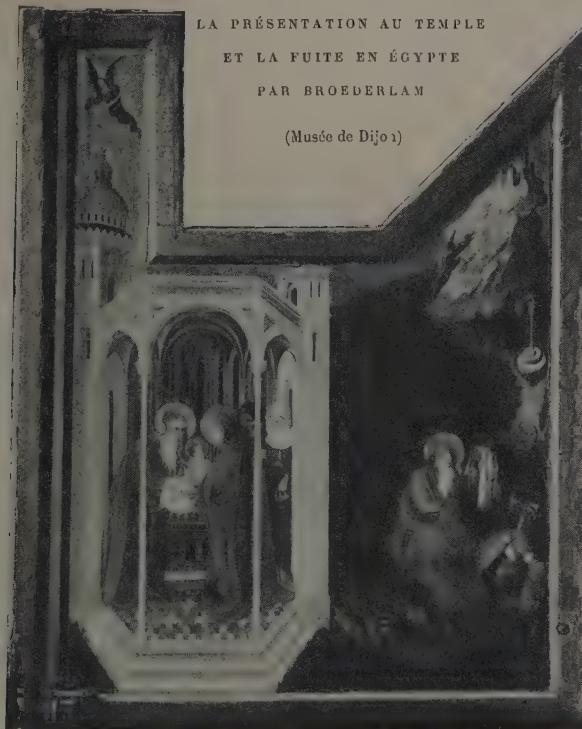
Saint-Esprit, tandis que la Vierge et l'ange, avec leurs têtes rondes et leurs cheveux bouclés, rappellent les types adoptés par l'école française et venus probablement des bords du Rhin. La personnalité artistique de Broederlam s'accuse mieux dans certaines figures de second plan, qu'il a traitées avec un réalisme plein de charme. On ne saurait trop admirer l'expression de sainte Élisabeth dans



la *Visitation*, et celle de la jeune fille tenant les colombes, dans la scène de la *Présentation*, qui sont dignes du pinceau de van Eyck; sur le fond doré est tracé légèrement un essai de paysage encore bien inexpérimenté et, sur chaque volet, est un édifice à colonnettes emprunté aux compositions de Gaddi et de Lorenzo Monaco.

Bien que peint dans les dernières années du XIV^e siècle, ce retable marque un progrès important vers la perfection de l'art. En avance sur son temps, Broederlam accomplit dans la peinture la même transformation que Claux Sluter dans la sculpture. Il rompt définitive-

ment avec les traditions inexpérimentées et trop souvent étroites du moyen âge, pour aborder un style nouveau, basé sur l'observation fidèle de la nature, et il ouvre la route féconde que suivront les vieux maîtres de l'admirable école de Bruges. D'ailleurs, Broederlam ne put pas s'affranchir absolument de ses premières études et ses compositions se rapprochent souvent de l'art des bords du Rhin, mais le



maître a su assouplir la raideur des types germaniques en leur donnant une expression plus vive et plus spirituelle. C'était là sans doute le fruit de sa collaboration avec les artistes qui faisaient alors de Dijon un centre artistique incomparable. D'ailleurs, à la fin du XIV^e siècle, l'art italien de Giotto et de Memmi avait pénétré dans toute l'Europe, et on le retrouve aussi bien dans les miniatures françaises que dans les fresques de l'Allemagne, de la Bohème et dans les monuments anglais. Les précurseurs, comme Broederlam et ses élèves, tout en restant originaux, surent s'assimiler cette nouvelle manière, qui avait

remplacé celle du moyen âge architectural, pour constituer un art spécial emprunté à la nature et au sol de leur pays.

On attribue à Broederlam plusieurs tableaux qui présentent de l'analogie avec les volets de Dijon ; aucun cependant ne peut produire de certificat d'origine et, faute de preuves, il faut rester dans un doute prudent. L'un de ceux qui paraissent le plus se rapprocher du maître est un petit diptyque légué au Musée National de Florence par M. Carrand, qui offre, d'un côté, la Vierge avec l'Enfant Jésus, assise dans une chaise à dossier damassé et accompagnée de six saints ; et, de l'autre, la *Crucifixion*, avec la Vierge et des cavaliers. Ce diptyque réunit au style des miniatures françaises de la fin du XIV^e siècle, composées d'après les œuvres des peintres siennois et de Lorenzo Monaco, les types de vieillards à longue barbe qui se retrouvent dans les tableaux de Broederlam. Le fond de l'un des volets est occupé par deux tribunes remplies d'anges musiciens, tels que ceux que les van Eyck introduiront plus tard dans leurs grandes allégories chrétiennes. M^{lle} Micheli, à Paris, possède un triptyque dont les volets mobiles, entourant une Vierge sculptée, sont ornés de petits sujets d'un caractère identique. La même collection renferme un diptyque peint sur les deux côtés et représentant, sur une face, la *Nativité* et *Saint Christophe* et, sur le revers, la *Résurrection*, où l'on retrouve le double caractère de l'art allemand et des œuvres dues à Broederlam.

Les maîtres dont nous venons de parler résument toute la période de l'histoire de la peinture à laquelle on a donné récemment le nom d'école franco-bourguignonne, parce que les principaux éléments en avaient été empruntés à la France du Nord et à la Flandre, ainsi qu'à la Hollande et à l'Allemagne. C'est principalement à Paris, dans les travaux poursuivis par Charles V, que s'était formé ce noyau d'artistes de nationalités diverses. Son faible successeur et ses frères ne purent pas conserver intact cet héritage, par suite des vicissitudes politiques. Plus habiles et étrangers aux malheurs de la France, les ducs de Bourgogne offrirent un refuge aux peintres et aux sculpteurs obligés de se procurer de nouvelles ressources. Plus tard, la Bourgogne fut absorbée par les provinces néerlandaises, dont la prospérité rendit ses souverains les plus riches de l'Europe, et l'art émigra de France pour constituer, à Bruges et à Gand, une école dont l'éclat balance parfois celui des peintres italiens du XV^e siècle.



LA
DÉCORATION DE VERSAILLES AU XVIII^e SIÈCLE

(NOUVELLE SÉRIE. — DEUXIÈME ARTICLE¹)

L'APPARTEMENT DE M^{me} DU BARRY

ET LES BAINS DE LOUIS XV

Nous avons démontré, dans le précédent article, que l'appartement dit des maîtresses, à Versailles, n'a nullement été occupé par les maîtresses du Roi. La tradition reste vraie seulement pour l'une d'elles, la dernière. M^{me} du Barry reçut la faveur exceptionnelle, et qui fait mesurer mieux que toute autre la place qu'elle avait prise auprès de Louis XV, d'obtenir un appartement exactement au-dessus de celui du Roi et dans le local même de ses Petits Cabinets. Quels travaux furent alors exécutés? Quels changements furent apportés aux anciennes dispositions et à la décoration faite pour le Roi? C'est ce que les documents suivants vont nous permettre d'établir. Cette fois, nous discutons sur des locaux existant encore, délabrés sans doute et victimes d'un long abandon, mais dignes, à coup sûr, d'être étudiés.

L'appartement du second étage, au-dessus des Cabinets de Louis XV, n'a jamais été, avant M^{me} du Barry, habité par une maîtresse. C'était la partie des Petits Cabinets où se donnaient les soupers des jours de chasse et dont la pièce principale était la Petite Galerie. On en a fait un appartement pour Marie-Josèphe de Saxe, qui y a passé les derniers mois de sa vie et y est morte, le 13 mars 1767. La comtesse du Barry ne s'y est pas installée dès son arrivée

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIX, p. 63.

au Château ; elle a habité d'abord, et dès la fin de 1768, le logement de Lebel, situé dans l'aile du Gouvernement, au rez-de-chaussée de la cour Royale ; elle y était encore lors de sa présentation, le 22 avril 1769. Tels sont les faits désormais acquis et destinés à remplacer les légendes adoptées par les Goncourt et par les autres historiens du XVIII^e siècle.

A quelle date M^{me} du Barry occupe-t-elle l'appartement qui gardera son nom dans la tradition du Château ? La précision rigoureuse fait encore défaut, mais nous pouvons en approcher. On prépare visiblement pour elle une nouvelle installation, au moins provisoire, dans l'hiver de 1769-70 ; ce qui est certain, c'est que, au moment du mariage du Dauphin, en mai 1770, cette installation existe dans les Petits Cabinets et la comtesse commence à y recevoir des visites. Les mémoires inédits du duc de Croÿ, avec l'autorité qui leur appartient, dans un tableau assez curieux de Versailles à cette date, fixent ce petit point d'histoire : « Je remarquai que petit à petit on allait de plus en plus chez la comtesse. Elle était établie *au logement des Cabinets*, là même où était morte Madame la Dauphine. Elle gagna de tout cela d'être tout à fait à découvert comme dame de la Cour ; elle allait à toutes les fêtes, pêle-mêle avec les autres ; on s'y habituait ; voilà en quoi elle gagnait. Mais elle ne paraissait pas être d'un esprit intrigant. Elle aimait la parure, à se trouver à tout, sans marquer d'envie de se mêler d'affaires¹. »

Entre la mort de Marie-Josèphe et la première installation de M^{me} du Barry, l'appartement constitué pour la Dauphine avait subi diverses modifications. On avait notamment, en 1768, coupé en deux le long cabinet de compagnie de Marie-Josèphe, qui était la « Petite Galerie d'en haut² ». C'est donc à ce moment que la disposition actuelle apparaît ; mais aucune des trois pièces mansardées sur la cour de Marbre n'est encore dorée ; elles continuent d'être peintes en vernis, et ce n'est que deux ans plus tard, lors des aménagements ordonnés par M^{me} du Barry, que la dorure en sera faite. Quand M^{me} du Barry fut installée dans cette partie des Petits Appartements pour être plus voisine du Roi, les pièces destinées aux soupers et au jeu, qui changeaient assez souvent d'emplacement, venaient d'être reportées au premier étage dans les « nouvelles salles à manger ». Tous ces mouvements s'expliquent les uns par les autres.

1. Bibliothèque de l'Institut. Mémoires mss. de Croÿ, vol. XXV, mai 1770.

2. Archives nationales, O¹ 1772, plans. V. sur cette galerie la dernière livraison de la *Gazette*, p. 71.

Le crédit exceptionnel de la nouvelle maîtresse était marqué par l'attribution d'un logement au-dessus de celui de Louis XV, au cœur de ses propres Petits Appartements, et avec un de ses accès par l'escalier particulier du Roi. Voici, du reste, comme exemple des

FENÊTRE DU SALON DE M^{me} DU BARRY A VERSAILLES

(Vue sur la cour Royale)

documents qui m'ont renseigné, une lettre de M. de Marigny, écrite de Compiègne au contrôleur de Versailles Lécuyer, le 26 juillet 1770. On y verra la trace des caprices toujours écoutés de la favorite.

« Je vous envoie, Monsieur, le plan de ce qu'il y a à faire à l'appartement de M^{me} la comtesse du Barry, tant pour la nouvelle entrée de son appartement que pour différents changemens marqués sur le plan, ainsi qu'un exhaussement à faire au-dessus de l'alcôve du Roy pour y former une

garde-robe et une chaise¹. Comme le tems est court pour faire tous ces ouvrages, j'ay demandé au Roy que la partie qui est à faire en exhaussement au-dessus de sa chambre fût différée jusqu'au voyage de Fontainebleau, sauf néanmoins dès à présent d'en méditer toute la construction et d'en préparer tous les ouvrages en charpente, menuiserie, etc., pour qu'il n'y eût que la main d'œuvre à faire pendant ce voyage. Le surplus, tant pour la nouvelle communication que pour les arrangemens intérieurs de l'appartement, est demandé actuellement.

M^{me} la comtesse du Barry souhaite que la pièce marquée A de l'ancien appartement de M^{me} Adélaïde soit rétablie en bibliothèque, comme elle existoit (vous devez en avoir la dépouille dans le magasin), et que tout l'appartement soit blanchi et traité avec toute la propreté possible. Elle m'a aussi parlé du changement de bordures, mais comme elle ne s'est pas encore expliquée clairement, vous en serez prévenu par moy ou par M. Gabriel, quand je seray mieux instruit. Je lui ay demandé de solliciter un fonds de vingt-quatre à vingt-cinq mille livres. Elle s'est chargée de le demander en trois ou quatre payemens et vous pouvez compter sur six ou sept mille livres pour le premier acompte, *s'étant engagée de les avancer elle-même* et de se les faire rembourser par M. le contrôleur-général². Vous me donnerez fréquemment des nouvelles des progrès de ces ouvrages, ainsi que de ceux du Roy et surtout à Trianon³.

Le plan de Gabriel était aussitôt mis à exécution. Dès le 8 août, Lécuyer tenait le directeur-général au courant des premiers travaux,

1. Ces deux petits cabinets existent encore, sur l'alcôve de la chambre de Louis XV, et sont visibles de la cour des Cerfs.

2. Les mots soulignés s'expliquent par la grande détresse des Bâtiments du Roi, qui n'avait jamais été aussi effroyable. M^{me} du Barry, qui voulait jouer le rôle de M^{me} de Pompadour, s'est chargée plus d'une fois, et même quand il ne s'agissait point de travaux l'intéressant directement, de faire avancer au Roi des fonds par son banquier. Le 1^{er} novembre 1771, par exemple, à propos des ouvrages de la nouvelle aile de Versailles, Gabriel écrivait à M. de Marigny :

« Monsieur,

« Je viens de recevoir de Madame la comtesse du Barry un mandat conçu en ces termes : « Je prie M. de Beaujon de donner à M. Gabriel la somme de cinquante mille livres, dont je luy tiendrai compte à Fontainebleau. Le 1^{er} novembre 1771. Signé : la comtesse du Barry. » — Je pars demain pour Paris et remettray ledit mandat à M. Cuvillier, qui donnera la forme nécessaire pour que le trésorier reçoive en conséquence de vos ordres. Cette somme remplit, à 5.000 livres près, l'état que j'ay présenté, dont j'ay eu l'honneur de vous envoyer copie... Tout cela me paraît fait bien légèrement, mais il faut de l'argent pour commencer, *n'importe comme il vient...* »

J'ai recueilli dans les mêmes dossiers bien d'autres indications de ce genre, qui seront utilisées ailleurs.

3. Archives nationales, O¹ 1800. Le plan de Gabriel est dans O¹ 1773.

afin qu'il en pût faire part à la dame intéressée : « Les peintres sont à l'appartement de M^{me} la comtesse du Barry et l'escalier pour ses femmes est très avancé; l'on va de suite reposer les lambris sur les cloisons de la pièce au-dessus de l'alcôve du Roy, qui doit faire la nouvelle chambre à coucher de cette comtesse. » Mais à chaque instant « cette comtesse » avait des exigences nouvelles ; elle avait voulu qu'on changeât les bordures des glaces, « qui lui déplaisaient » ; elle demandait maintenant que l'appartement fût doré, et bien d'autres choses encore. La dépense, primitivement fixée à 24.000 livres, allait être grandement dépassée.

Comme autrefois M^{me} de Pompadour, M^{me} du Barry pressait extrêmement les travaux et les voulait aussi complets que possible. Gabriel écrivait à Marigny, le 17 septembre, qu'on avait eu quelque peine à la faire renoncer à la dorure entière de son appartement, il se flattait cependant d'y être parvenu : « M^{me} du Barry demande avec le plus grand empressement que l'on finisse son appartement pendant le voyage de Fontainebleau ; mais comme elle exige de la dorure et qu'il est presque impossible que cela puisse être fait, nous l'avons fait convenir de se contenter de son cabinet et de sa bibliothèque, sauf dans les suites à pourvoir au reste. » Lécuyer annonçait, de son côté, le 17 octobre : « A l'égard de l'appartement de M^{me} la comtesse du Barry, je ne vois rien qui puisse l'empêcher de l'occuper à son retour, tout ce qu'elle a demandé devant se trouver fait, à l'exception de la dorure de la Galerie, celle de la chambre à coucher et de son cabinet de chaise, ne pouvant absolument y avoir de doré que la bibliothèque



PANNEAU DU CABINET DE BAINS DE LOUIS XV

(Sculpture d'Antoine Rousseau)

et le grand cabinet¹, auxquels le sieur Brancour vient de commencer, sur la promesse de recevoir de l'argent incessamment. Quant aux nouvelles bordures de glaces, je doute fort qu'elles puissent être faites, le sieur Guibert ne les ayant pas encore envoyées chez le doreur². Quelques jours après, on constate que la comtesse a réclamé, en outre, la dorure de sa chambre à coucher, car Lécuyer en fait mention le 28 octobre : « Je prie M. Gabriel de prévenir M^{me} du Barry que sa bibliothèque est dorée ainsi que sa chambre à coucher, et que son salon est commencé, y ayant vingt doreurs qui y travaillent, mais que Brancour ne les y remettra pas après les fêtes, si on ne luy donne de l'argent, ne lui étant pas possible ; ce qui seroit fort désagréable de voir cette pièce à moitié dorée et les autres petites qui ne le seroient point. »

Souvent, en cette fin de règne, les travaux des Bâtiments étaient rendus difficiles par le manque de fonds. A ce moment même, la chambre à coucher de Marie-Antoinette risquait, comme je l'ai raconté ailleurs³, de rester en souffrance, les sculpteurs ne pouvant être payés. Mais M^{me} du Barry tenait à sa dorure et avait les moyens de la faire achever. Alors qu'aucun autre entrepreneur ne parvenait à toucher le moindre acompte, l'entrepreneur de dorure Brancour recevait 9.000 livres le 5 novembre, et Lécuyer écrivait à Marigny, le 16 du même mois : « Je me trouve obligé d'avoir l'honneur de vous informer que le découragement de nos entrepreneurs augmente tous les jours ; que les appartements de M^{gr} le comte et M^{me} la comtesse de Provence sont toujours abandonnés et que les sculpteurs qui travaillent au plafond de la chambre à coucher de Madame la Dauphine m'ont assuré hier qu'ils seraient obligés de s'en retourner à Paris sous peu de jours, s'ils n'étaient payez. Cependant, Monsieur, le mariage est pour le mois de may prochain, à ce qu'on m'assure. L'appartement de M^{me} la comtesse du Barry est doré à très peu de chose près, et le sera entièrement pour son retour, ainsi que le trumeau de son salon dont la menuiserie est arrivée hier au soir. » Le rapprochement de ces deux informations ne laisse pas que d'être significatif.

M^{me} du Barry occupa l'appartement ainsi remanié et remis à

1. Le grand cabinet de l'appartement Du Barry est la pièce d'angle, qui communique par un cabinet long dit « Galerie » avec la chambre à coucher exactement située au-dessus de celle de Louis XV.

2. Archives Nationales, O¹1801.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XVI, p. 43.

neuf dès le retour de Fontainebleau, en décembre 1770, au moment même de l'exil de Choiseul. Le seul travail de quelque importance qui le compléta plus tard fut l'installation de nouveaux bains. Marigny sollicita les fonds nécessaires auprès de l'abbé Terray, le 1^{er} juillet 1772 : « Monsieur, la Famille Royale demande avec empressement divers arrangements que j'ai mis sous les yeux de Sa Majesté, qui m'en a donné l'ordre. M^{me} la comtesse du Barry ayant demandé de nouveaux bains dans son appartement, S. M. m'en a aussi donné l'ordre et cet ouvrage est un objet d'environ 15.000 livres. *Je n'ai pas le premier sol* pour remplir les intentions de Sa Majesté. Je vous réitère mes prières de me mettre à portée de le faire¹. » Je ne sais si Marigny obtint les 49.000 livres dont il avait besoin pour la Famille Royale ; mais les nouveaux bains de la favorite ne souffrirent aucun retard ; ils furent faits pendant Compiègne, et Rousseau fournit la sculpture.

Je n'ai pas à mentionner ici la place que tient dans l'histoire anecdotique, et même dans l'autre, l'appartement où M^{me} du Barry était entrée, alors que ses adversaires étaient exclus de Versailles et que son ami, M. d'Aiguillon, allait prendre le ministère. A peine rappellerai-je brièvement, d'après les divers inventaires publiés par Le Roi, Goncourt et Vatel, le mobilier incomparable qui s'y trouvait réuni : « La favorite avait mis ici sa commode de porcelaine peinte à Sèvres d'après Watteau, sa table, son secrétaire, son forte-piano marquetés de bois de rose et revêtus de bronzes de Gouthière, ses coffrets et ses paravents de vieux laque, son baromètre de Passemant, dont la cage de bronze doré était garnie de médaillons de Sèvres, la pendule de Germain pour la chambre à coucher, où la flèche d'un Amour indiquait l'heure, une bibliothèque de maroquin toute aux armes et à la devise, un meuble de salon de bois doré et de satin blanc brodé de soie, enfin des scènes flamandes de van Ostade et de



PANNEAU DE VOLET
DES BAINS DE LOUIS XV
(Sculpture de Rousseau)

1. Archives Nationales, O¹4803.

Téniers, et toute une collection de jeunesse de Greuze, que présidait le buste du seigneur du Parc-aux-Cerfs. C'était un entassement de magnificences ou de raretés, et comme une réduction de Louveciennes^{1.}»

M^{me} du Barry quitta Versailles dans l'après-midi du 4 mai 1774, pendant la dernière maladie de Louis XV. Une des premières décisions de Louis XVI fut de disposer de l'appartement de la favorite et de partager l'étage entre M. de Maurepas, nommé ministre, et le premier valet de chambre Thierry. Un des occupants qu'y trouva la Révolution fut le duc de Brissac, le dernier amoureux de la châtelaine de Louveciennes, massacré à Versailles, le 9 septembre 1792.

Toutes ces merveilles se sont dispersées, après avoir orné, pendant le règne de Louis XVI, le petit château de la favorite. Dès 1774, elles ont dû quitter Versailles^{2.} Pas un meuble, aujourd'hui, ne reste pour donner un peu de vie à ces pièces nues, abandonnées et qu'on ne visite guère. Au milieu de ces boiseries, qui furent seulement dorées pour M^{me} du Barry, mais dont le style même est fort antérieur à son époque, il faut quelque effort pour retrouver son souvenir. Le plan des travaux de Gabriel permet du moins de désigner les aménagements faits pour elle. Il désigne la chambre à coucher, jadis le fond de la Petite Galerie des Cabinets, et qu'un passage secret, dans l'ovale près de la cheminée, faisait communiquer directement avec la bibliothèque du Roi. Jamais les courtisans ne virent, aussi souvent qu'alors, Louis XV monter s'enfermer pendant de longues heures dans sa bibliothèque^{3..}

Le grand lit doré, où la favorite donnait ses audiences du matin,

1. *Marie-Antoinette dauphine*, 6^e édit., Paris, 1898, p. 176. — On connaît la belle et complète description des Goncourt; c'est une des meilleures pages de ces maîtres; mais elle est placée historiquement dix-huit mois trop tôt.

2. Le Musée est entré en possession d'un seul objet de provenance certaine, c'est un dessin allégorique, représentant le navire *La Comtesse du Barry*, lancé au port de Bordeaux. Il est encore dans un cadre sculpté aux armes de la favorite et a figuré dans l'État des tableaux, statues, pièces d'ornement.... appartenant à M^{me} la comtesse du Barry, remis à son intendant depuis le 13 mai 1774, pour être transportés à Ruel, au Pont-aux-Dames et à Luciennes » (Vatel, *Histoire de M^{me} du Barry*, Versailles, 1883, t. II, p. 483).

3. Les plans révèlent très aisément cette disposition. Les Goncourt, toujours peu exacts dans leurs indications topographiques sur Versailles, ont écrit à ce sujet une demi-page inexplicable sur les lieux (*La Du Barry*, édit. Charpentier, p. 33). Le passage secret a été clos et transformé, du côté de la chambre, en placard muni de tablettes.

était en face de la seconde fenêtre ; les inventaires nous le décrivent avec la profusion de sculptures qui le décoraient, son impériale ornée de guirlandes retombantes, ses dossier cintrés, recouverts d'un fouillis de fleurs, parmi lesquelles se becquaient deux oiseaux, entre des branches de myrte et d'olivier¹.

A côté de la chambre étaient deux grands cabinets, dont l'un portait le nom de galerie, tous deux richement dorés ; ils servaient à des réceptions qui n'auraient jamais pu réunir beaucoup de monde, quand même les répugnances de la Cour s'y fussent prêtées. Derrière se trouvaient la petite garde-robe, ornée encore d'un trophée amoureux sculpté sur la porte, et la salle à manger aux boiseries fleurdelysées, dont le vernis est odieusement empâté par la colle. Les bains sont entièrement défigurés. Une salle très simple, de l'autre côté de l'escalier du Roi, paraît avoir servi de lingerie. A côté est la bibliothèque, exquise petite pièce, où des glaces jadis décorent une alcôve de canapé et reflétaient les encadrements dorés des armoires à livres (quels livres pouvaient-elles contenir !). Ces armoires sont, du reste, celles de l'ancienne bibliothèque de M^{me} Adélaïde ; on semble n'avoir fait, pour la favorite, que la gracieuse alcôve, dont le plafond porte une rosace sculptée de fleurs délicates et un peu grêles.



PANNEAU DU CABINET DE BAINS DE LOUIS XV

(Sculpture d'Antoine Rousseau)

1. Goncourt, p. 348. — Une anecdote douteuse, acceptée par les historiens de la Du Barry (p. 111), se rapporte à l'achat du *Charles I^{er}* de van Dyck, fait, dit-on, pour inquiéter Louis XV sur le sort que lui réservait son Parlement. La toile aurait été mise bien en vue dans l'appartement. Les dimensions du tableau du Louvre écartent absolument l'idée qu'il ait pu être placé dans cet appartement du Château.

En parcourant ces pièces au plafond bas, mais jolies de disposition et de lumière, on rencontre quelques morceaux d'art secondaire, qui retiennent l'attention : de fort beaux marbres de cheminée, par exemple, dont un surtout est intéressant par la façon dont sa tablette est soutenue par deux grands palmiers, et aussi des boutons de porte, des boîtes de serrure, des espagnolettes. Mais tout cela est antérieur à M^{me} du Barry ; sauf peut-être la cheminée aux palmiers, ce sont des restes de la décoration des anciens Petits Cabinets de Louis XV. Malgré toute sa faveur et la richesse du cadre qui entourait sa beauté, la favorite semble n'avoir été que campée à Versailles ; il est visible qu'elle ne mit point, dans son logis de la Cour, l'empreinte d'un goût qui fût à elle, ni même du goût ordinaire de son temps.

En même temps qu'on avait aménagé à Versailles, pour M^{me} du Barry, un appartement aux Petits Cabinets, on avait exécuté, au premier étage, un travail d'art d'une certaine importance, pour l'usage particulier de Louis XV. C'était une nouvelle salle de bains, ornée de riches sculptures, placée dans la partie des Cabinets qui avait été occupée jusqu'alors par M^{me} Adélaïde et dont le Roi venait de reprendre possession. Cette salle de bains, fort peu connue (car l'insuffisance de l'éclairage actuel ne permet pas d'y introduire le public), a reçu des historiens du Château le nom de « bains de M^{me} Adélaïde ». C'est encore là une inexactitude. Ces bains sont ceux du Roi et ils ont été faits en 1770.

Gabriel fournit le plan au mois de juin et, le 4 juillet, M. de Marigny demanda, en ces termes, de l'argent à l'abbé Terray :

« Monsieur, Je viens de recevoir de Sa Majesté des ordres de faire travailler au changement et à quelques arrangemens de ses bains au château de Versailles, et l'intention de Sa Majesté est que cet ouvrage soit exécuté pour son retour de Compiègne. Suivant le détail que j'ai fait faire au premier architecte, l'objet est une dépense de 45.000 livres. Je suis dans l'impuissance absolue, et vous ne pouvez l'ignorer, de faire même entreprendre cet ouvrage, si je n'ay au moins ce secours à donner aux entrepreneurs. Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien donner des ordres au trésor royal pour que cette somme soit versée dans la caisse des Bâtimens, quelques jours avant le voyage, afin que les entrepreneurs puissent, dès le départ du Roy, se mettre à la besogne. J'ai l'honneur d'être très parfaitement et très véritablement.....

Le marquis DE MARIGNY^{1.} »

1. O¹ 4800.

On travaille aux bains du Roi en même temps qu'à l'appartement Du Barry, dont font mention les mêmes rapports. Le 19 août : « Les planchers des bains du Roy sont posés, ainsi que l'escalier pour monter à l'entresol au-dessus, où sera la chaudière et le réservoir. L'on en fait actuellement les plâtres, et l'escalier pour descendre à la salle des buffets est presque achevé. » Le 3 septembre, Louis XV est venu voir lui-même l'appartement de la favorite et le sien : « Le Roy a paru fort content de l'ouvrage qu'on a fait chez lui pendant son absence, en attendant celui de ses bains, auquel on ne pourra travailler que pendant le prochain Fontainebleau. S. M. a été très satisfaite de l'état où elle a trouvé les nouvelles cuisines du Petit Trianon ; en conséquence de quoy, elle compte y aller souper et coucher le 9 de ce mois¹. ».

Au commencement de 1771, les travaux semblent suspendus par le manque de fonds. Gabriel fournit le détail de ce qui reste à faire. Il y a pour 2.000 livres de menuiserie, 3.000 livres de sculpture, 1.200 livres de fers et ferrures de bronze, 2.400 livres pour impressions et dorure ; les deux baignoires coûteront 1.000 livres, les deux paires de robinets dorés et ciselés², 160 livres



PANNEAU DU CABINET DE BAINS DE LOUIS XV

(Sculpture d'Antoine Rousseau)

1. Cette dernière mention donne, en passant, à l'histoire anecdotique, la date très probable du premier souper de Louis XV au Petit Trianon. Il se servit, ce jour-là, pour la première fois, avec Mme du Barry, des tables volantes de Loriot, qui s'élevaient automatiquement des cuisines du rez-de-chaussée à la salle à manger. Ce fut la véritable inauguration du Petit Trianon.

2. Les bronzes-ciselés des bains du Roi sont payés au fondeur-ciseleur Gobert le 30 juin 1771 (O¹ 2772). Jusque-là, le fournisseur principal de Versailles était Forestier. Je n'ai jamais rencontré Gouthière dans les comptes du Château ; il travaillait à ce moment même pour Mme du Barry, mais à Louveciennes.

la paire, etc. Cela fait en tout 12.000 livres¹. Je n'ai pas la date de l'achèvement des travaux, mais tous les comptes s'y rapportant sont de 1771.

Les plus intéressants sont ceux qui nous révèlent le nom du sculpteur et du doreur étroitement unis pour cette élégante création. Le doreur est Brancour, entrepreneur ordinaire des Bâtiments, qui paraît avoir essayé, dans cette occasion, des effets *encore* peu répandus de mélange des ors. Le sculpteur est Antoiné Rousseau, qui est porté aux Comptes, le 25 février 1771, comme recevant « 2.400 livres, à compte des ouvrages qu'il a faits en 1770 aux bains du Roi au Château de Versailles² ». Au milieu des grandes transformations qui s'accomplissent en ce moment dans les appartements de la famille royale, l'atelier de Rousseau est de beaucoup le plus occupé. En 1770 et 1771, outre le travail des bains, on le trouve employé à la chambre à coucher de la Dauphine Marie-Antoinette, aux bains du Dauphin, aux appartements du comte et de la comtesse de Provence, de Madame Adélaïde, de Madame Sophie, etc.; en 1772, il est chargé des bains de M^{me} du Barry et de la bibliothèque de la Dauphine. Mais aucun de ces travaux ne semble avoir été plus soigné que les bains de Louis XV.

L'œuvre nouvelle à laquelle s'attache le nom de Rousseau est encore intacte sous nos yeux. Le cabinet de bains a dû à son isolement au cœur de l'appartement royal, et aussi à sa petitesse, d'échapper aux destructions de l'époque Louis-Philippe et aux restaurations particulièrement fâcheuses pour les délicats ouvrages de ce genre. La dorure, qui y est intacte, a peut-être été maintenue en cet état grâce à la clôture faite sous Louis-Philippe de la fenêtre qui ouvrait autrefois sur une petite cour. Il faut cependant espérer que des fonds seront trouvés un jour pour rouvrir cette fenêtre et rendre à la lumière cet aimable ensemble décoratif, qui a si peu d'équivalents conservés et qui est tout à fait unique à Versailles.

Les principaux morceaux de décoration sont, outre une magnifique cheminée revêtue de bronzes, une série de neuf bas-reliefs ovales, assez grands et placés à hauteur de l'œil; ils sont encadrés de roseaux et de narcisses, et les panneaux où ils se trouvent portent, à leurs quatre angles, des dauphins qui s'enroulent à une touffe de roseaux. Ce sont tous, d'ailleurs, des représentations de scènes de bain, de pêche ou de chasse aquatique. On y trouve des nus parfois

1. État remis à M. de Marigny, le 16 janvier 1771 (O¹ 1801).

2. Le reste du paiement se confond avec d'autres ouvrages.

un peu lourdement traités, mais la disposition du sujet y est toujours ingénieuse. Trois femmes, par exemple, se baignent dans une rivière, avec un pont au fond du paysage ; une d'elles nage en pleine eau, une autre y trempe seulement le pied, la troisième sort de l'eau à mi-corps et saisit un tronc d'arbuste sur la rive. Une scène analogue, mais moins champêtre, pourrait faire penser à un bain de Diane ; un corps féminin assez élégant se dévêt sur la poupe d'une barque ; deux nageuses se tournent de son côté et une servante étend une grande tenture frangée aux branches d'un arbre. Les autres compositions nous montrent deux femmes qui pêchent au bord d'un étang ; deux rameurs chinois conduisant une barque ; quatre enfants jouant à se jeter d'une barque dans l'eau ; trois enfants se baignant et dont l'un fait la planche ; deux pêcheurs dans une barque pêchant à la nasse ; trois hommes armés de fusils, au milieu de roseaux, chassant au canard ; enfin, une leçon de natation à trois personnages.

Au-dessous et au-dessus de ces compositions principales, des bas-reliefs rectangulaires moins importants sont conçus dans le même esprit. On y voit de petits paysages, avec cabanes au bord de l'eau, des cerfs et des biches se désaltérant dans un ruisseau, des canards sauvages volant et nageant. Il faut remarquer surtout deux scènes de jeux enfantins sur l'eau, dont l'une représente une joûte de deux barques, l'un des joûteurs chancelant sous le choc de l'aviron. Aux volets de la fenêtre sont des dauphins enlacés, au-dessus de roseaux en croix, et un cygne aux ailes éployées lançant de l'eau¹. Dans l'ébrasement sont sculptés des objets de toilette assez curieusement disposés : plat à barbe, flacon, ciseau, peigne, éponge, etc. Plus curieux encore est le bas-relief horizontal de la même fenêtre : il représente un ciel nocturne parsemé d'étoiles et de nuages, et traversé par un double vol de chouettes et de chauves-souris². L'effet de cette composition inattendue est augmenté par l'usage d'un or bronzé, pour la dorure des chauves-souris. Dans tous les bas-reliefs, du reste, se retrouve le mélange de l'or mat et de l'or bruni, et les roseaux et d'autres accessoires sont aussi dorés en or vert.

Faut-il faire honneur à l'invention du seul Antoine Rousseau de ce joli ensemble décoratif, — le dernier de ceux qui sont conservés à Versailles dur règne de Louis XV ? Évidemment, à cette date, il

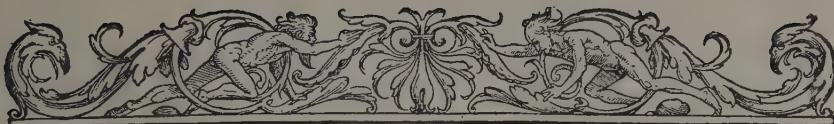
1. V. la gravure p. 149.

2. V. la gravure en tête de l'article. Ces compositions n'ont jamais été reproduites.

n'est plus seul à diriger les ouvrages qui lui sont confiés. En 1774 apparaîtront, dans les Comptes des Bâtiments, des mentions de paiement « aux sieurs Rousseau père et fils »; elles désignent les deux fils du grand sculpteur-décorateur, de qui nous avons eu tant d'occasions d'étudier ici l'œuvre versaillaise et qui trouva dans ses enfants de dignes continuateurs. Avant cette association officielle, il n'est pas douteux qu'il en ait existé une dans leurs travaux; et il semble bien que cette collaboration ait été particulièrement étroite dans l'exécution du cabinet de bains, où se révèlent de plusieurs façons le goût et la pratique d'un art nouveau.

PIERRE DE NOLHAC





HANS HOLBEIN SUR LA ROUTE D'ITALIE

LUCERNE, ALTDORF

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

C'était un des premiers patriciens de Lucerne, ce Jakob de Hertenstein, qui confiait au jeune Holbein, en 1517, la décoration de l'immeuble qu'il avait acquis en 1511. Fils de Caspar de Hertenstein, chevalier, membre du grand conseil et du petit conseil, bailli de Kriens et Eigenthal, gouverneur de Münster, plusieurs fois grand-juge, Jakob avait vu son père commander l'arrière-garde à la bataille de Morat. Héritier de la plupart des charges et dignités paternelles, l'avoyer Jakob avait le juste orgueil d'un homme qui vient de loin et qui s'est uni quatre fois avec des familles illustres, jamais avec une Lucernoise. La décoration de la maison reproduisit les quatre écussons de ses épouses successives autour du sien propre. Possesseur d'une maison d'angle, dans le plus riche quartier de Lucerne, sur ce Kapellplatz où battait le cœur de la cité, près du Kornmarkt, de la Furre, où demeuraient, à côté de ses propres cousins et alliés, les familles nobles, les Hasfürter, les Lutishofen, les Hunwyll, Jakob de Hertenstein prouva que son goût était égal à sa naissance, lorsqu'il choisit le petit peintre de vingt ans venu de Bâle.

Le plan de Martin Martini (1597) montre la célèbre maison. Puis, aucun historien de l'art n'en parle plus. Non seulement Sandrart et van-Mander se taisent ; mais ni Charles Patin, d'ordinaire mieux informé sur Holbein, ni Jean-Gaspard Füssli dans son

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XVIII, p. 441

*Histoire des meilleurs artistes suisses*¹, ni Jean-Rodolphe Füssli dans son *Dictionnaire des Artistes*², ni Jean-Henri Füssli dans les *Compléments* qu'il donnait à l'ouvrage³, ne la mentionnent. Mérian, et Léopold Cysat dans sa *Description du célèbre Lac de Lucerne ou des IV Cantons*⁴, restent également muets.

Puis, de médiocres notices parurent ça et là; l'on y mettait vaguement en doute l'authenticité des peintures, sans preuves et sans vraisemblance. En 1824, enfin, on parla de raser là maison pour la rebâtir; alors, un amateur, le colonel Karl Pfyffer⁵, poussa le cri d'alarme. Le célèbre antiquaire Johann-Martin Usteri (1763-1827), fut consulté sur la valeur des fresques, et sa lettre du 24 décembre 1824 disait très justement: « Une esquisse pour la façade se trouve à la bibliothèque de Bâle⁶, dans les dessins de Holbein; comment admettre que Hertenstein n'eût pas, à plus forte raison, fait décorer l'intérieur par un peintre dont il avait senti tout le mérite⁷? »

Usteri vint à Lucerne et se confirma dans son sentiment. Il ne put arriver avant le printemps de 1825. On commençait à mettre bas la maison. Les antiquaires ne redoutent pas la poussière; celui-ci en eut tant et plus au milieu des boiseries et des planchers qu'on arrachait. « Et je m'en revenais, dit-il, à chacune de mes visites à cette bâtie, tellement poudreux au logis, que le valet de ma maison, furieux de voir toujours sa peine augmenter, m'aurait, je crois bien, vergeté moi-même de préférence à mon habit⁸. »

Des copies furent faites sous les yeux de l'antiquaire, tant bien que mal, sans caractère et sans accent. Heureusement, le bon Usteri, qui était peintre et poète en même temps que collectionneur, paraît avoir eu des idées assez saines touchant la manière de traduire les maî-

1. *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, 1^{re} éd., 1735; 2^e éd., 1769.

2. *Künstler-Lexikon*, 1763.

3. *Ergänzungen zum Künstler-Lexikon*, 1806.

4. *Beschreibung des berühmten Luzerner- oder Vierwaldstätten-Sees*, 1661.

5. Descendant de ce brave colonel Rudolf Pfyffer, bien connu dans les guerres contre les huguenots et fait chevalier en 1583 par le gardien du Saint-Sépulcre. Celui-là dépassait encore la fureur matrimoniale d'un Hertenstein; il eut cinq épouses. Aussi écrivait-il sur l'album d'un de ses amis: « *Liebe ist Leid's Anfang* »: « L'amour, c'est le commencement de la peine. »

6. Maintenant au Musée, salle des dessins, n° 118: Leæna se coupe la langue avec les dents, pour ne point dénoncer son amant Aristogiton.

7. Cité par S. Vögelin, *Anzeiger*, 1884, p. 67. V. encore: *J. M. Usteri's artistischer Nachlass*, von J. Hess. (*Neujahrsblatt für Künstlergesellschaft in Zürich* für 1860, in-4^o, t. XX de la nouvelle série, 2^e partie.)

8. *Ibid.*, p. 95. Lettre du 13 avril, au professeur Wyss.

tres; il déclare qu'il a empêché les dessinateurs de « restituer ». Il convient, dit-il, de « laisser plutôt un blanc, que de traduire à son idée¹ ».

Ces copies, envoyées au colonel May, furent données, en 1851, à la bibliothèque de Lucerne, en même temps que les lettres d'Usteri. En 1827, Hegner avait sommairement parlé des fresques. Il ne reste, en somme, d'original rien que l'esquisse pour Leæna devant ses



PROJET DE FRESQUE POUR UNE FAÇADE, DESSIN DE HOLBEIN

(Musée du Louvre)

juges, et peut-être le fragment, jadis encastré dans le mur de l'écurie Knorr, et qui représentait la scène de Lucrèce et de Tarquin.

Les peintures de la façade avaient été relevées par des barbouilleurs, qui bousillèrent de vagues dessins un peu rehaussés à l'encre de Chine. Celles de l'intérieur trouvèrent de meilleurs interprètes. De 1 à 5, elles sont coloriées. Enfin, le professeur Ludwig Hirzel, de Berne, en possession des papiers de Hegner, y trouvait les lettres de Martin Usteri au premier biographe allemand de Holbein² et, dans

1. *Anzeiger*, *ibid.*, p. 95.

2. Les papiers de Hegner sont présentement à la bibliothèque de la ville de Winterthur. M. Hirzel fit, au sujet de ces lettres, une communication à la Société des Arts de Berne.

cette correspondance, un dessin de la façade. Toute l'histoire anecdotique de l'affaire se trouvait là, mêlée de considérations confuses sur la question d'authenticité.

Martin Usteri était prudent ; il ne croyait pas à tous les Holbein qui sortaient de terre et que les paysans vendaient « sept louis d'or ». On doit imiter sa prudence ; mais, au seul point de vue documentaire, et pour le point qui nous occupe, il y a beaucoup à glaner dans les renseignements qui viennent à propos de ces fresques.

D'abord, quand Usteri déclare avoir vu un portrait de Hertenstein par Holbein, daté 1514, ou bien il a été trompé par un faux Holbein, ou bien il soulève assez témérairement l'ancienne question d'un séjour fait par Hans Holbein le père et par ses deux fils, en Suisse, dès la toute première période après leur départ d'Augsbourg. Il y a là trop d'incohérence et d'obscurité pour que l'on insiste.

La façade, dit-il, « ne saurait plus être un document pour la façade originale de Holbein ». Trop de ravalements avaient passé là. Mais sait-on pourtant quel était le sujet de cette façade ? Rien moins que le triomphe de César, d'après Mantegna. Sans doute, les gravures avaient déjà pu faire connaître l'œuvre du maître mantouan au peintre qui naguère débutait à Bâle ; l'entraînement vers l'art italien¹ n'en est pas moins sensible dès cette œuvre de jeunesse. Et sur la façade encore, et dans l'intérieur, on voyait se mêler aux Madones, aux écussons, aux combats d'enfants inspirés peut-être par les *putti* de l'art italien, ces anecdotes de l'antiquité romaine, si naïvement admirées dans ce temps-là, bribes de *De Viris* ou de *Selectæ* pour les hommes d'à présent, mais histoires vénérables pour ceux de la première Renaissance ; avant de devenir la pâture, dédaignée, des professeurs, elles ont vécu, ces légendes des Mucius Scævola, des Marcus Curtius, des Tarquin ; elles ont donné aux artistes leur pompe théâtrale et leur puérile froideur. Holbein les empruntait aux *Gesta Romanorum*, le célèbre recueil² traduit à Augsbourg même, dans la ville natale de Holbein, en 1498, par Hans Schobser³. C'était peut-être

1. Voir à ce sujet le remarquable article de Darcel (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} pér., t. IX, p. 270). M. Leithäuser, dans l'ouvrage cité plus bas, cherche aussi à démontrer contre Woltmann que Holbein ne vit pas l'Italie ; il rappelle encore, et avec plus de bonheur, à mon avis, que le triomphe de César inspirait Holbein, à Londres, quand il décorait la maison des marchands de la Hanse, Steel-House.

2. Voir Müntz, *Raphaël*, et *Histoire de la Renaissance*, pour l'influence exercée par cette compilation.

3. Woltmann, I, 220-221. Cf. aussi *Wer hat Holbein die Kenntniss des classischen Alterthums vermittelt* (*Repertorium für Kunsthissenschaft*, X, 345), et encore Leit-

Érasme qui avait donné ce livre à son ami ; mais, à Lucerne même, Holbein pouvait le lire chez ces nobles qui l'employaient ; on avait des bibliothèques, on rapportait de l'Italie les auteurs anciens et modernes, ou bien on les recevait d'Allemagne et de Bâle. Ce n'est pas seulement l'architecture lucernoise qui subissait l'influence italienne¹. Et le Tessin, voisin de deux journées, n'envoyait pas seulement les Torriani de Mendrisio, les Solbiolo da Ponte.

En effet, l'année 1513, Balthasar de Hertenstein, fils de Gaspard et frère de Jakob lui-même, possédait une maison dans la *vordere Ledergasse* ; les locataires de cette maison, le chevalier Werner Rath, co-bourgeois de Soleure, de Zurich et de Lucerne, ainsi que son épouse Küngold Appenthaler, furent pillés par les gens du parti contraire à la France ; car Werner Rath, tout ainsi que les Hertenstein, tenait pour les Français. Parmi les livres volés, — les voleurs étaient lettrés, — il n'y avait pas seulement des manuscrits « appartenant à ceux d'Uri et de Gersau », des « chroniques peintes, avec les armes de la maison d'Autriche », mais on y regrettait encore « plusieurs livres latins imprimés... les *Commentaires de César* imprimés... et le livre de Jean Boccace, imprimé² », ainsi que force livres « welches ».

Mais Holbein, dans les fresques de l'intérieur, s'est heureusement inspiré des mœurs contemporaines et des croyances modernes, en même temps qu'il demeurait imbue de la superstition pour l'antiquité. Parmi les copies qui conservent quelque reflet de ses ouvrages, il y a sans doute cette vieille histoire de la *Kænigsprobe*, l'épreuve imposée aux fils du roi, que l'on fait tirer sur le cadavre paternel ; mais il y a surtout *Les Quatorze Saints auxiliateurs*, vieille tradition allemande implantée en Suisse³, et que retracait, à Meggen, près de Lucerne, un bas-relief conservé maintenant à

häuser, *Holbein d. J. in seiner Verhältnisse zur Antike und zum Humanismus*, Hambourg, 1886, in-4°, particulièrement p. 23-25.

1. Lübke, ap. Kügler, *Geschichte der Baukunst* (t. V, p. 233), et Berlepsch, *Deutsche Renaissance*, Leipzig, 1873.

2. « Ettliche latinische getrückte Bücher... Commentaria cesaris getruckt... das Buch Johannes Boccacius getruckt. » Liebenau, *Das alte Luzern*, p. 162-164. On sait, du reste, ce que fut, dès 1470, l'imprimerie de Beromünster (maintenant Münster, canton de Lucerne, autrefois en Argovie), d'où sortit, au xv^e siècle, la première impression datée que la Suisse ait produite. Voir *Die Buchdruckerei zu Beromünster*, 1870. (*Anzeiger*, XXV, p. 85, etc.)

3. Woltmann, I, 222, note.

Bâle¹; des montagnes se profilaient dans le fond, car le montagnard, comme le marin, multiplie ces images des Saints secourables dans le péril (*Nothhelfer*), que le danger lui rend sans cesse présents et nécessaires; il y a la chasse aux canards sauvages, au bord d'un lac qui est celui des Quatre-Cantons ou celui de Zug; puis la fontaine de Jouvence, copiée sur une de ces fontaines à pignon que Holbein décorait, avec ses charretées de mendiants et de loqueteux, peints d'après la canaille du Senti, cette maladrerie lucernoise²; une voiture de mendiants (*Bettlerfuhr*) en forme le pendant. Lorsque l'on voit dans quel style Holbein représentait les *Paoures Gueux*, on comprend mieux encore pourquoi Jacques Callot le copiait sans relâche³; les miséreux s'en viennent à la fontaine dans des brouettes qu'on



DANSE DE PAYSANS, PAR HANS HOLBEIN

(Maison de la Danse, à Bâle)

revoit encore à présent entre les mains des maraîchers et des jardiniers du canton. Les sept patrons de la famille Hertenstein sont purement héraclidiques; ils nous acheminent à mieux comprendre cette procession et cette chasse au cerf, qui se passent toutes deux aux portes du château de Buonas, au lac de Zug, fief des Hertenstein; car ce château, « pittoresquement placé au bord du lac », n'est point, comme Woltmann le supposa, le château d'origine des Hertenstein⁴; Buonas, que les voyageurs voient encore sur la rive du lac de Zug, à l'extrémité du promontoire, près de la station de Rothkreuz, n'est qu'un bien entré vers 1252 dans la famille Hertenstein⁵; le castel

1. Au Musée historique. V. *Anzeiger für schweiz. Geschichte*, 1880, p. 275 et suiv. Mêmes sujets à Zug, à Stans, à Engelberg.

2. Liebenau, *Ibid.*, p. 42 et suiv.

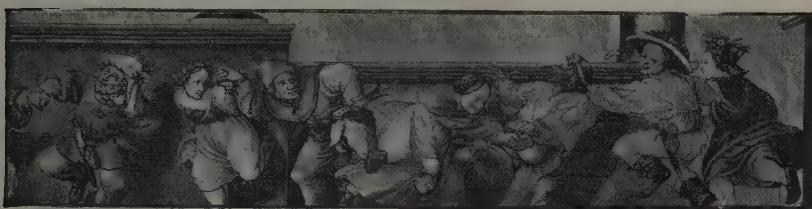
3. V. les albums de Callot, à l'Albertina de Vienne.

4. Woltmann, I, p. 217-223.

5. Liebenau, *Hans Holbein*, etc., p. 31. M. de Liebenau aurait pu noter que *Buonas* est la forme actuelle du nom; c'était jadis *Buchenas*. (V. terrier du châ-

d'origine, la Roche Dure — Hertenstein — était situé près de Weggis, sur le lac de Lucerne, et les pierres de ses fondations s'entrevoient encore çà et là parmi les broussailles, sous les vieux ombrages d'un parc où le lac bruit entre les rochers.

Ainsi, Holbein avait pris de toutes mains pour ces fresques. A son père, il devait une esquisse pour les quatorze auxiliateurs, comme l'a prouvé le dessin que retrouvait, au revers d'une mine d'argent du vieux Holbein, l'ancien conservateur du musée bâlois, M. l'abbé E. La Roche¹. Andrea Mantegna l'inspirait pour sa façade. Les livres lui donnaient des sujets à la mode nouvelle. Mais le sens du réel, qui le fit maître, vivait en lui et lui conseillait de figurer les légendes locales, de peindre les pays voisins et jusqu'aux pauvres



DANSE DE PAYSANS, PAR HANS HOLBEIN

(Maison de la Danse, à Bâle)

hères ; c'était déjà l'artiste dont les lépreux servirent aux savants de notre siècle pour déterminer les symptômes de la maladie au xvi^e siècle².

Lorsque Holbein quitta Lucerne, il y laissait la trace de son influence et de son succès dans la composition des fresques, puisque, dès 1523, le peintre anonyme de la maison d'Orelli-Corragioni s'inspirait des modèles laissés à la maison Hertenstein, tellement qu'on a cru reconnaître la main de Holbein dans les ouvrages de son imitateur³.

Ici se placerait la question des dates exactes pour le voyage de Holbein vers l'Italie. Mais ce sera beaucoup, je pense, de déterminer tenu, in-4°, 1600, coll. H. Uttiger, Zug); — *Catal. de l'Art ancien à l'Exposition nationale suisse*, 1896, n° 642, p. 52.

1. Zu den Wandmalereien des ehemaligen Hertensteinhauses in Luzern, par E. La Roche (*Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde*, 1886, n° 2, p. 269 et suiv.).

2. Müntz, loc. cit., p. 372 : « dans ses mendians du triptyque de la Pinacothèque à Munich, leurs plaies sont peintes avec une si grande fidélité, qu'elles ont servi à Virchow. »

3. Weltmann, I, p. 225.

son étape, sans prétendre reconstituer un calendrier minutieusement précis; jeu très incertain, et, semble-t-il, assez médiocrement utile. J'avoue ne point parvenir à trouver concluantes les raisons que l'on hasarde¹ pour placer le voyage en Italie avant le moment où Holbein peignit la maison de Hertenstein. Ce n'est pas sur une simple amende qu'un artiste, dans ce temps-là, quittait une ville au cœur de l'hiver, pour s'enfoncer dans les plus rudes montagnes de la Suisse; et, surtout, il devait médiocrement songer aux voyages après la peine légère qu'il avait encourue. Car, s'il ne fut jamais bien riche, « brave homme, mais si gueux qu'il n'avait pas, quelquefois, de quoy dîner² », ce n'étaient pas ses démêlés avec la police lucernoise qui avaient pu accroître son viatique. Il est bien plus probable que, la maison Hertenstein achevée, notre homme, nanti de l'argent reçu, voulut voir au moins un coin de cette Italie si voisine, et qu'il imitait avant même de la connaître par des impressions directes.

Il est bien évident que si Holbein avait composé les fresques de Hertenstein dans la première ferveur de sa visite aux maîtres de l'Italie septentrionale, la place donnée aux compositions d'après l'antiquité, d'après l'histoire, l'influence de la Renaissance transalpine eût été plus considérable encore. L'artiste, qui ne cessera jamais plus, dans ses compositions, de subir le poids d'admirations classiques et méridionales, celui-là, s'il avait connu les maîtres de la péninsule autrement que par les gravures, n'aurait pas mis ses gueux, ses mendians, ses chasses et les saints du pays à la place des rois, des héros, des triomphes selon les formules. Si, désormais, la tradition des maîtres italiens, depuis le Bergognone jusqu'à Raphaël et depuis le Vinci jusqu'à Marc-Antoine, apparaît dans le reste de la carrière chez l'artiste en pleine maîtrise, combien n'eût-elle pas été plus exclusive, et combien plus évidente n'apparaîtrait-elle pas dans ces fresques, chez le jeune homme à peine engagé dans sa voie!

En outre, il est infinitéimement vraisemblable que Holbein dut mettre à profit, dès sa première arrivée à Lucerne, la recommandation que lui avait pu donner, auprès de Jakob de Hertenstein, Mykonius de Bâle, ami du fils de la maison³. Les débutants gardent assez rare-

1. Liebenau, *Hans Holbein*, etc., p. 129.

2. Charles Patin, *Relations historiques et curieuses de voyages*, etc. Lyon, 1674, p. 124.

3. Liebenau, *Ibid*, p. 129..

ment en poche une introduction près d'un personnage influent. Et Holbein était peu timide.

Quoi qu'il en soit, Charles Patin mentionne¹ comme existant, au XVII^e siècle, à Lucerne :

1^o Un Christ dans les langes et devant lui la Vierge mère à genoux, avec Joseph à ses côtés. En arrière, le bœuf et l'âne, et, dans



PROJET DE FRESQUE POUR LA « MAISON DE LA DANSE », DESSIN DE HOLBEIN
(Musée de Bâle)

le lointain, les bergers appelés par l'ange. (A Lucerne, dans l'église des Augustins.)

2^o Le Christ, dans le giron de sa Mère, adoré par les mages. (Se trouve au même lieu.)

3^o Le Christ déposé de la Croix ; autour de lui, la Sainte Vierge, Jean l'apôtre, Madeleine, Nicodème, et autres ; les deux larrons sont encore pendus en croix. (Même lieu.)

4^o La face du Christ dans le suaire, portée par des enfantelets. (Même lieu.)

5^o Le Christ dans une chaise, enseignant les Juifs. (Même lieu.)

Tous ces ouvrages, aujourd'hui perdus, et particulièrement cette face du Christ (Patin, n° 50), montrent assez combien Holbein,

1. *Index operum Holbeni*, déjà cité. *Appendix ad ΜΩΡΙΑΣ ΕΓΚΩΜΙΟΝ*, 1676, n° 47-51.

encore tout à fait soumis aux influences qui l'avaient entouré dès l'enfance, était préoccupé du type de Jésus, et d'un Jésus entièrement catholique. Son père, dont il tenait tant dans sa première manière, offre des types semblables¹, et les almanachs populaires que Holbein le jeune illustrait² nous le montrent encore. Un Christ au mont des Oliviers, attribué à un maître de Cologne inconnu, du xv^e siècle, et que la grande compétence de M. His-Heusler veut rendre à Holbein le vieux, laisse voir, de profil, un Christ très semblable à celui que la sacristie d'Altdorf présente de face; même fluidité des plans, même fondu dans le modelé, même forme du nimbe crucifière et fleuronné³, ce nimbe que l'on trouve à peu près pareil chez Dürer et chez les maîtres d'Allemagne, mais qui est très particulier, sous une telle forme ainsi caractérisée.

Loin que l'on puisse « douter que Holbein ait travaillé pour Altdorf », toutes les preuves semblent se réunir pour dissiper les doutes. Preuves matérielles d'abord : Holbein avait toutes les raisons de choisir, pour sa première halte, au pied des montagnes qui le séparaient seules du Tessin et de l'Italie, la ville principale du pays d'Uri. Sa famille n'était-elle pas originaire de ce canton? Pour s'en assurer, il n'aurait eu qu'à regarder son propre écusson et celui d'Uri. Les Holbein portaient d'or, au buffle de sable bouclé et lampassé de gueules, surmonté d'étoile du même⁴; sauf que le buffle d'Uri, le *Stierli*, qui baptise le canton, n'est jamais coiffé d'une étoile, tout le reste de l'écusson cantonal est pareil à celui des Holbein. Holbein n'avait garde d'ignorer ses armes, puisqu'il les peignit pour la confrérie du Ciel, *Zunft zum Himmel*, quand il y fut reçu, le samedi d'avant la Saint-Michel de l'an 1519⁵, à Bâle.

Dans le siècle suivant (1611), Philippe Holbein, « joaillier de la cour impériale et bourgeois d'Augsbourg », écrivait, dans une supplique, à l'empereur Mathias : « L'arrivée et origine de mes amés ancêtres les Holbein, issus de Suisse voici plus de deux cent sans... »; et, rappelant une généalogie qui semble s'être un peu brouillée dans son esprit, le joaillier parlait de « la ville d'Uri », berceau de sa race.

1. Dessins publiés par M. His-Heusler.

2. Bibl. Nat., Estampes : Œuvre de Holbein.

3. Musée de Bâle, salle des dessins, n° 28.

4. Musée historique de Bâle. — Cf. encore B. Meyer-Kraus, *Basler Wappenbuch*, p. 30. — His, *Dessins d'ornement de Holbein*. Paris, Boussod, Valadon et C^{ie}, pl. XL (n^os 4, 5, 6).

5. Ochs, V, 394. — Hegner, 49.

Il s'agissait justement d'un rappel d'armoiries, et Philippe Holbein avait soin de relever la ressemblance entre son blason et celui d'Uri¹. Sans doute, « il n'y a point de ville d'Uri », mais au xv^e siècle on n'y regardait pas de si près, et d'ailleurs c'était, tout récemment encore, la coutume dans le canton de nommer Altdorf « la ville ».

Dès son séjour à Lucerne, Holbein avait pu raviver les impressions que la légende de famille lui avait laissées au sujet de son origine uranaise. Plusieurs maisons lucernoises tiraient leur origine du canton d'Uri; ainsi, les seigneurs de Silinen, connus, au xv^e et au xvi^e siècle, en France comme en Italie, et ces Hospenthal qui avaient, dès le xiv^e siècle, une maison au Sternenplatz², ces Erstfelden qui occupaient, dès 1337, le Gewürzhaus, au Schwyzbogen. L'amitié entre les deux cantons était étroite : en 1509, les enfants de Lucerne et d'Altdorf tenaient à Lucerne une réunion de tireurs à l'arbalète, pareille à la fête qui avait eu lieu en 1508 à Altdorf, et où, sur quinze prix, Lucerne en avait remporté quatorze³. Enfin, l'histoire même de la maison Hertenstein, c'est par des chroniques de Seedorf, près Altdorf, qu'elle est connue dans ses origines⁴. Pendant qu'il composait ses fresques, Holbein pouvait aller voir, aux heures de repos, le taureau d'Uri peint en cap sur un vitrail donné par les Uranais à la chapelle qui avait nommé la place où s'élevait la maison Hertenstein : le Kapellplatz, en effet, possédait le sanctuaire par excellence, le doyen des sanctuaires lucernois. Cette chapelle Saint-Pierre, dégagée par les démolitions, n'a point livré aux chercheurs la date de sa fondation, mais elle remonte certainement à bien avant la fin du xii^e siècle. Comme l'église d'Altdorf, la chapelle Saint-Pierre contenait une monstrance ciselée, datée 1516 ; mais on la dérobait dès l'an 1523. C'était là le centre de la vie publique dans la cité ; là se faisaient les prières solennelles ; là se formaient les processions pour implorer et pour remercier Dieu et ses saints⁵.

1. Christian von Mechel, *Hintergelassene Handschriften*, apud Hegner, p. 31-32 et Liebenau, etc., p. 127. — V. encore His-Heusler, *Die Basler Archive über Hans Holbein, seine Familie und einige in Beziehung stehende Zeitgenossen (Repertorium für Kunsthistorik*, 1870, p. 147).

2. Liebenau, *Das alte Luzern*, p. 157, 159 et 211.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. Liebenau, *Hans Holbein und die Fresken*, p. 20 et suiv.

5. Liebenau, *Das alte Luzern*, p. 120-123. Cette chapelle a été peinte de nos jours par le bonhomme Deschwanden, le Flandrin suisse, que l'on pouvait voir, il n'y a pas longtemps, dans son atelier, à Stans, où il est mort ; la chapelle de Lucerne

Insigne honneur et marque d'estime singulière pour le canton d'Uri de voir ses armes figurer en pareil lieu.

Tout conspirait donc, traditions, impressions, et la nature même du pays qu'il allait traverser, à faire que Holbein voulût s'arrêter sur la route du Saint-Gothard et marquer sa halte particulière dans Altdorf. L'amour du pays originel a coutume d'agir avec puissance sur l'artiste ; l'imagination plus vive, le vague amour de la tradition qui souvent arrive à s'allier avec l'existence là plus nomade, colorent dans son esprit les contrées où il croit voir revivre ses ancêtres ; il ne voit point la réalité, c'est-à-dire l'indifférence des générations successives les unes envers les autres quand elles ne se connaissent pas, leur instinctive hostilité dès qu'elles sont en contact. Il aime ces aieux inconnus, disparus ; il les aime d'autant plus qu'il n'a pu les connaître et reste libre de se les figurer suivant ses désirs. Il aime la terre d'où ils sont sortis, où ils sont rentrés. Il est juste de dire qu'il y demeure rarement, sur cette terre-là : il ne l'en aime que plus fort.

La beauté du pays et son caractère tout à fait nouveau n'étaient pas pour décourager l'artiste. Holbein n'avait jamais rien vu de pareil à ces horizons. Ni les campagnes tempérées de Bâle, ni les larges plans de montagnes en gradins qui dominent Lucerne ne le préparaient au spectacle que le tournant du lac d'Uri devait dévoiler à ses yeux. Il vint certainement au bout du lac par une barque, sans doute par un de ces grands coches d'eau, chalands massifs et à fond plat, tels que l'on en découvre encore dans les plus anciens ex-voto des chapelles riveraines. Et, dès que le golfe d'Uri, se découvrant entre la pointe de Treib et la baie de Brunnen, lui montra les escarpements des Bauen et de l'Axenberg, les rochers tellement abrupts que les paysans les nommèrent le Moûtier du Diable (*Teufels-Münster*), et, de l'Uri Rothstock, du Gitschen, aux Clarides et au Scheer Horn, toutes ces âpres citadelles de pierre et de glace, que ferme, vers l'horizon de l'Italie, la formidable pyramide du Bristenstock, Holbein dut prendre la vision d'une autre Suisse que celle des belles collines et des monts en amphithéâtre. Altdorf, au pied de ces montagnes, sous l'abri de sa forêt sainte¹, Altdorf, la seule ville que l'on pût trouver entre Lucerne et Lugano, devait le retenir alors.

fut son premier grand ouvrage. Brave peintre, qui a meublé mainte église de ce pays, avec ses toiles proprettes et consciencieuses, bien faites pour la mysticité particulière de ces cantons ; assurément point inférieur à son patron Overbeck, et, sans conteste, préférable au terrible Bœcklin.

¹: Bannwald.

Arrivé vers la fin d'octobre 1517 à Lucerne, occupé sans doute pendant l'hiver par ses travaux de chevalet et par les fresques de



PORTRAIT D'HOMME, PAR HANS HOLBEIN

(Musée de Berlin)

Hertenstein, Holbein aurait pu, hasardent les familiers de sa vie et de son génie¹, passer en Uri dans l'été de 1517. Mais la deuxième

1. His-Heusler, *Einige Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre Hans Holbein des Jüngeren* (*Jahrbuch für kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1891, II^e fasc., p. 59 et suiv.)

hypothèse, qui mettrait son voyage entre le 31 mai et le 25 septembre 1519, semble, et j'ai essayé de dire pourquoi, meilleure encore et plus solide¹. Ensuite, Holbein renouvelé, sinon plus parfait, grâce à l'Italie, serait revenu presque d'un trait à Bâle, où il allait peindre Bonifacius Amerbach.

Les montagnes ne changent pas en quelques siècles ; et plusieurs des monts uranais conservent les mêmes profils que Holbein dessinait ; par exemple dans son *Saint Pantalus* (Musée de Bâle, n° 84), où l'on retrouve le pont du Diable, et encore dans le *Cebestafel* que cite M. Vœgelin². Dans un dessin du British Museum, l'on a reconnu les plans particuliers aux massifs des Clarides et du Gothard, ces coupes de roches qui frappent si fortement les voyageurs dans ces admirables montagnes³. Il montre, ce dessin, des mineurs costumés comme les kobolds des légendes ; c'est le costume du Harz maintenant encore, et l'on employait au xvi^e siècle, on le sait, des Allemands pour exploiter les mines de la Suisse ; les petits hommes trapus et barbus, aux capuchons en pointe, cheminent sur des planchées tels qu'on en voit encore, bruts et périlleux, dans les mines actuelles du pays. Ce sont les « mines de plomb et d'argent du canton d'Uri, les mines de fer du Madéran⁴ », la plus curieuse vallée du massif, riche en minerais, en cristaux d'une taille extraordinaire, peut-être les mines du Bristenstock, peut-être encore les mines au pied des Windgællen⁵.

Seul reste de tant de Holbein que la ville d'Altdorf⁶ aurait long-

1. En effet, Holbein, arrivé à Bâle fin octobre 1517, est mis à l'amende à Lucerne le 16 décembre. Ce n'est pas en décembre qu'il eût passé le Saint-Gothard. Faudrait-il admettre qu'il fût resté tout l'hiver dans Altdorf ? Mais alors, comment expliquer les dessins de montagnes qu'il aurait faits ? Les montagnes uranaises ne redeviennent pas abordables avant le terme du printemps.

2. *Anzeiger*, V. 179. -- His-Heusler, *loc. cit.*, p. 65.

3. His-Heusler, *Holbein's Bergwerk-Zeichnung im britischen Museum (Jahrbuch für kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1894, III^e fasc., p. 207 et suiv.)

4. Studer, *Geschichte der physischen Geographie der Schweiz*, IV. Buch, p. 389.
— His-Heusler, p. 209.

5. M. Vœgelin a voulu faire revenir Holbein par les Grisons, et donne une importance peut-être excessive à des peintures du palais épiscopal à Coire. J. Burckhardt a voulu que Holbein ait peint, à son retour d'Italie, le beau portrait du chanoine Angerer de la cathédrale de Brixen, que conserve le Ferdinandum, à Innsbruck. — Cf. S. Vœgelin, *Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur. (Mittheilungen der Antiq. Gesellschaft in Zürich*, 2. Abth., 1. Heft, 1878, in-4^o) et *Allgemeine deutsche Biographie*. Leipzig, 1880, XII, p. 716-717.

6. Hegner, p. 32. (*Morgenblatt*, 1821, n° 254). Ambroise Holbein, peintre, sculp-

temps possédés, le *Christ* de la sacristie prendrait, il me semble, tout son intérêt, si l'on pouvait le replacer dans le cadre de l'existence, dans les années premières de l'artiste. Accoutumés à la peinture de Holbein, en pleine maîtrise, à cet « émail »⁴ si parfait, que d'excellents juges ont pu attribuer à Quinten Matsys des ouvrages de Hans Holbein², nous trouverions ici le Holbein de la toute première manière et ces verts qui mériteraient à notre peintre de partager le surnom de *Grien* décerné à Hans Baldung. Ces tons du maître à ses débuts, le *Christ* de Bâle nous les montrera dans leur plénitude, peu d'années plus tard. Enfin, on pourrait presque nommer le *Christ* qui inspirait Holbein ou l'artiste suisse qui composa l'œuvre d'Altdorf : c'est un *Christ* de Bergognone, qui se trouve au Musée Borromée, à Milan.

Surtout, ce ne serait plus seulement le Holbein réaliste³, et ce ne serait pas encore le Holbein imprégné par l'esprit de la Réforme, que l'image d'Altdorf révélerait. Produite en une heure très brève, où les traditions primitives de son adolescence dominaient seules chez le peintre, elle nous donnerait un Holbein idéaliste, une œuvre d'expression transcendante.

Il ne reviendra plus sur ces chemins, et l'on peut bien regretter qu'il les ait perdus.

Au mardi gras de 1518, les Bâlois étaient venus à Lucerne⁴. Ils avaient ravivé sans doute chez Holbein, alors en plein travail pour ses fresques, les impressions de la cité accueillante, le regret des amitiés précieuses. Le séjour dans les petits cantons, les travaux d'Altdorf, entraînaient Holbein vers un monde tout étranger à la Renaissance et à la Réforme ; il s'éloignait de Bâle, mais l'Italie l'y ramena. Quoi de plus propre à ébranler, à détruire l'esprit catholique, quoi de mieux fait pour éloigner la foi, que le spectacle du catholicisme italien au xvi^e siècle ! Le Vinci pourra maintenant donner

teur, facteur d'orgues, sculptait aussi une Sainte-Anne pour l'église de Schwanzen, dans le Schæchenthal, dans cette vallée qui justement débouche sur Altdorf, et dont le torrent traverse Altdorf et va se jeter dans la Reuss.

1. « *Enamelled bloom* ». Horace Walpole, *Anecdotes of painting, etc., art. Holbein.*

2. Cf. Woltmann, *Holbein und Q. Matsys in Longford Castle*. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, I, 198.)

3. « *Holbein sees the facts, as they verily are, up to the point when vision ceases. He speaks then no more.* » Ruskin, *Ariadne florentina*, § 175.

4. La municipalité lucernoise dépensait pour leur réception 3316 florins 10 schillings.

l'arrangement matériel de la *Cène* de Holbein¹. L'esprit catholique s'efface de jour en jour chez le peintre à partir de 1519. Holbein reniait le Christ de la tradition catholique, il oubliait ses œuvres et ses patrons de Lucerne, quand il composait la belle gravure du *Christus vera lux*. En 1527, le calendrier zwinglien la reproduira².

Bâle, qui ne semble jamais avoir fait cas du pauvre Holbein le vieux, eut la gloire de s'appliquer à mettre Hans Holbein le jeune au nombre de ses citoyens d'élite, à l'é fixer pour toujours. Patin prétend que le « Sénat de Bâle » aurait assuré à Holbein cinquante florins, quand il était encore à Londres, s'il revenait dans la cité suisse. Le beau portrait acquis récemment par le Musée de Berlin, et que nous reproduisons ici, semble appartenir à cette période des travaux en Angleterre³. Mais la ville de Bâle, intelligente et libérale, n'avait pas attendu que Holbein fit son premier voyage outre-mer pour l'apprécier ; en 1520, Holbein était mis en possession du droit de bourgeoisie⁴ et « jurait, suivant la coutume ». En 1519, la *Zunft zum Himmel* se l'était adjoint⁵. Entouré du monde nouveau, le peintre allait prendre aux réformateurs des qualités neuves, la vigueur et l'indépendance des inspirations ; il ne songeait plus à la peinture d'église, morte sous les coups de l'esprit historique⁶.

Le *Christ* d'Altdorf, si l'on pouvait le donner, par une preuve plus certaine, à Hans Holbein, serait un ouvrage de cette prime période, toute de jeunesse et de foi, lorsque Holbein, encore lié par les vieilles formules, laisse flotter sur son génie, déjà très précis dans la forme, des influences un peu naïves. Il est, dès la suite, envahi par la seule réalité, mais on peut, sinon regretter, du moins rappeler avec une sympathie particulière le temps où les yeux de Holbein consentaient encore à s'ouvrir sur des figures idéales.

Nous pouvons suivre Holbein plus près de l'Italie. Et c'est jeune, presque inconnu, qu'il passe là. Son voyage en dut être plus fructueux. Il connut ces joies d'apprenti qui admire avec une âme neuve

1. Weltmann, I, p. 232 et suiv.

2. Goltzinger, *Zwei Kalender vom Jahre 1527*. Schaffhausen, 1865 ; — Archiv. für Schweizerische Reformations Geschichte, I, 415 ; — Weltmann, I, 239 ; — Liebenau, *HansH. u. die Fresken*, 148-149.

3. Cf. *Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1897, IV^e fasc.

4. Ochs, v, 416.

5. His-Heusler, *Holbein's Verhältniss zur Basler Reformation (Repertorium für Kunsthissenschaft*, II, 156).

6. Müntz, *loc. cit.*, 1879, p. 379-388.

et sans subir d'autres influences que ses goûts ingénus. Quel maître, envahi par les servitudes de la renommée, ne l'envierait ?

Voilà peut-être un long propos sur des œuvres douteuses ou presque entièrement effacées. Mais se lassera-t-on jamais de parler, quand on étudie Hans Holbein ? Il y a des maîtres — Rembrandt serait le premier d'entre eux — qui inspirent, grâce à la nature de leur génie, une singulière ferveur; et bien souvent, si leur œuvre est des plus nettes, leur existence est trouble et vague. Il en est ainsi pour Holbein dans ses premières années. Et cela rend la période de ses débuts plus attachante. L'artiste dans le rayonnement du succès, Holbein chez le roi d'Angleterre, Dürer à Venise, c'est le soleil à l'apogée ; mais il est permis de trouver plus fines, plus délicieuses dans leur mystère et leur pénombre, les premières lueurs qui succèdent au crépuscule du matin.

PIERRE GAUTHIEZ





BIBLIOGRAPHIE

UNE HISTOIRE DE L'ESTAMPE JAPONAISE¹

M. de Seidlitz, conservateur du Musée de Dresde, qui depuis longtemps s'était passionnément intéressé à l'art japonais, vient de faire paraître une histoire de l'estampe japonaise, réunissant toutes les connaissances qu'on peut avoir, à l'heure actuelle, sur cette question à laquelle les travaux antérieurs de MM. Anderson, Strange et Fenollosa avaient fait faire déjà un grand pas. Il a eu soin d'illustrer cet ouvrage de nombreuses reproductions d'estampes tirées des principaux cabinets d'amateurs d'Allemagne et de France, rendant ainsi un juste hommage à quelques-unes des principales collections parisiennes, devenues depuis quelques années si riches en œuvres de ce genre. Les collections H. Vever, Bing, R. Kœchlin et Gillot se sont, en effet, libéralement ouvertes à son appel, et M. Gillot, le graveur bien connu, a lui-même accepté d'exécuter un grand nombre des phototypies qui ornent l'ouvrage.

M. de Seidlitz est admirablement documenté; il n'est sans doute pas de monographie, d'article de revue ou de journal, de catalogue de vente, où il ait été question d'estampe japonaise, qu'il n'ait lu. Les signatures de graveurs ont été exactement relevées, leurs œuvres judicieusement classées. Toutefois, je me permettrai de mettre en garde M. de Seidlitz contre un respect excessif de la lettre, en lui rappelant que, chez les Japonais, la signature n'est rien, que le style est tout,

1. *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*, von W. von Seidlitz. Dresden, G. Kühtmann, 1897. In-8°, 236 p. avec 10 pl. hors texte et 95 grav. dans le texte.

qu'ils se sont parfois repassé, de génération en génération, un nom illustré par un ancêtre, et qu'on se trouve souvent devant des œuvres qui ne sont même

pas le reflet de celles que le grand ancêtre du même nom avait jadis composées. Pour n'en citer qu'un exemple, il serait tout à fait injuste d'attribuer au célèbre Torii Kiyomitsu une estampe reproduite dans l'ouvrage de Strange (pl. 24), et citée de nouveau par M. de Schildt, qui n'est que l'œuvre fort médiocre d'un faux Kiyomitsu, contemporain d'Hokousai.

Toute la première partie du livre fixe avec beaucoup de pénétration et un grand sentiment artistique les caractères si profondément originaux de l'art graphique des Japonais, les procédés techniques de leur gravure sur bois et l'influence que, depuis 1860, les premières estampes japonaises parvenues en Europe auront exercée sur un grand nombre d'artistes contemporains. L'auteur a su fort bien rattacher l'art de l'estampe, qui ne naît au Japon qu'à la fin du xvii^e siècle, à tout un développement artistique antérieur et aux célèbres écoles de peinture qui sont les grandes surprises que cet art admirable nous réserve. C'est ainsi qu'on peut suivre l'école de Tosa, d'un nationalisme si aristocratique, jusque dans les estampes des Torii et de l'école vulgaire, et retrouver chez les paysagistes du début du xix^e siècle les



ESTAMPE DE L'ÉPOQUE PRIMITIVE (AUTEUR INCONNU)

(Collection de M. Vever, Paris.)

tendances de l'école de Kano, qui, aux xv^e et xvi^e siècles, montra dans ses peintures d'une étonnante simplicité son amour des choses de la nature et leur figuration, par le tracé des lignes sommaires et la touche des taches expressives.

M. de Seidlitz a bien mis en lumière les dons particuliers de chaque artiste et son idéal personnel. Ce sont d'abord les Torii, qui, pendant un siècle, ont illustré le théâtre et produit cette suite si variée de portraits d'acteurs, avant que Sharakou n'y ait apporté cette puissance d'expression et cet accent de vie; puis les dessinateurs de la femme, Kiyonaga et Outamaro, ces Grecs de l'Extrême-Orient. Leurs figures de femmes, par la distinction de l'allure, le beau mouvement des corps, les lignes rythmées des silhouettes, la suprême harmonie du drapé des vêtements, ramènent invinciblement le souvenir à la plastique grecque et à la peinture de vases antiques. Les uns comme les autres ont cherché, avant tout, dans leurs figures, des combinaisons de lignes harmonieuses, la stylisation du corps humain, plutôt que la vérité de l'expression physionomique. Dans un art comme dans l'autre, la figure humaine ne faisait pas l'objet d'une étude spéciale qui se serait proposé d'y trouver des traits particuliers, des reflets d'un état moral; elle faisait partie d'un ensemble dont l'artiste cherchait avant tout l'eurythmie et l'effet décoratif. C'est cela qu'il faut comprendre pour cesser de reprocher aux Japonais l'impersonnalité de leurs figures.

Viennent les deux grands noms, enfin, qui dominent le commencement de ce siècle, Hokousai et Hiroshige, les grands paysagistes du Japon. Il faut arriver à eux pour rencontrer, après les paysages abstraits des vieilles écoles de peinture, l'alliance de la vérité pittoresque et familière avec le goût, qui jamais ne s'était perdu, des généralisations de formes et des éloquents résumés de dessin dans la reproduction des traits essentiels des choses. Avec quelle acuité ils regardèrent la nature et surent la reproduire dans la franchise et la hardiesse de ses colorations! Ce furent des impressionnistes bien des années avant les nôtres. Hokousai, ce colossal génie, en dehors de sa vision nette et finement ironique des êtres et des choses, sut, de plus, s'élever souvent au-dessus de la réalité et nous entraîner à sa suite dans le domaine de la fantaisie et du rêve.

L'ouvrage de M. de Seidlitz vient bien à son heure et sera un guide des plus sûrs et des plus utiles pour le nombre croissant des amateurs que cet art charmant passionne.

GASTON MIGEON



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

The Artist

AN ILLUSTRATED
MONTHLY RECORD
OF ARTS CRAFTS
AND INDUSTRIES



20 fr. l'Abonnement.

1 fr. 25 le Numéro.

Très belle revue mensuelle illustrée d'art moderne
anglais et français.

VENDUE DANS TOUTES LES LIBRAIRIES

Agent à PARIS : FLOURY
1, Boulevard des Capucines

A LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
8, Rue Favart, Paris.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

TABLE

Alphabétique et Raisonnée

NOMS, MATIÈRES, GRAVURES
(1881-1892)

Précédée du

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL ET MÉTHODIQUE
des

MATIÈRES PUBLIÉES

Depuis l'origine (1859) jusqu'à l'année 1892

PAR

PAULIN TESTE

PRIX. 20 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, Rue Favart.

LES MUSÉES DE MADRID LE PRADO, SAN FERNANDO, L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS, A. DE LOSTALOT
LÉOPOLD MABILLEAU, MAURICE MAINDRON

Un volume in-8° de 268 pages, orné de 22 eaux-fortes hors texte
et de 62 gravures dans le texte.

PRIX BROCHÉ (envoi franco) 20 francs.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

La Compagnie P.-L.-M. organise avec le concours de l'agence Desroches une excursion permettant de visiter (tous frais compris) Marseille, le Littoral, Nice au moment du carnaval, Gênes et Turin, du 16 au 26 février.

1^{re} classe 350 fr. — 2^e classe 300 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'agence Desroches, 21, rue du Faubourg-Montmartre, Paris.

A partir du 1^{er} février, la Compagnie mettra en marche tous les jours, entre Paris et Menton et retour, un train de luxe composé exclusivement de voitures lits-salons P.-L.-M.

Ce train suivra la marche ci-dessous :

7 ^h 25 ^{soir}	Paris	3 ^h 02
10 43	St-Raphaël	11 13
11 13	Cannes	10 40
11 45	Nice	10 10
midi 44	Monte-Carlo	9 13
midnight 38	Menton	8 57 ^{soir}

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE) DÉBIT
SOURCE BADOIT 30 Millions de Bouteilles
 L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE PAR AN
 Vente : 15 Millions

SAVON ROYAL DE THRIDACE * **SAVON VELOUTINE**
VIOLET, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) 29, Boulevard des Italiens, **PARIS.**

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie
 18, rue St-Augustin
 MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67.
 Rue Championnet, 194.
 Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base
d'HEMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

COLLECTION LÉON DECLOUX

**Dessins, Aquarelles
 GOUACHES & TABLEAUX
 DU XVIII^e SIÈCLE**

œuvres de

BOILLY, BOREL, BOSIO, BOUCHER, CHARDIN, COCHIN, DEBUCOURT, EISEN, FRAGONARD, FREUDERBERT, M^{me} GÉRARD, GRAVELOT, GREUZE, HOIN, HUET, ISABEY, LE PRINCE, MALLET, MARILLIER, MOREAU, OZANNE, PIERRE, PILLEMENT, PORTAIL, PRUDHON, HUBERT-ROBERT, SAINT-AUBIN, SWEBACH, TAUNAY, TRINQUESSE, G. VERNET, M^{me} VIGÉE-LEBRUN, WATTEAU, WILLE, etc.

MINIATURES

Par WEYLER, HALL, SICARDI, ISABEY, HEINSIUS, etc.

VENTE À PARIS

HOTEL DROUOT, SALLES 9 & 10
 Les Lundi 14 et Mardi 15 Février 1898
 à 2 heures 1/2

Commissaire-Priseur :

M^{me} PAUL CHEVALLIER | MM. FÉRAL PÈRE & FILS
 10, Rue Grange-Batelière | 54, Faub. Montmartre

EXPOSITIONS { particulière le Samedi 14 Février { de 1 h. 1/2
 salles 9, 10 et 11 { publique le Dimanche 13 — { 5 h. 1/2

ENTRÉE PAR LA RUE GRANGE-BATELIÈRE.



ART INDUSTRIEL

FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS
FOURNITURES pour Peinture à l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture sur Toile, la Barboine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'Eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. Viseur pour l'Aquarelle.
ARTICLES ANGLAIS
Seuls représentants de la Maison Ch. Robinson et C^o, de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE
CHRISTOFLE ET C^o

58, rue de Bondy, 58, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.
5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE CO LTD

Primes incontestables — Capital : 6.250.000 fr.
Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques.
Agence générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

TABLE.

DE LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e Série, 1881-1892 compris)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE
FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

E. JEAN-FONTAINÉ, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande).

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^{rs}

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogues mensuels

COMMENT DISCERNER LES STYLES

DU VI^e AU XIX^e Siècle

Par L. ROGER-MILÈS

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVYER, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Specimen gratis et franco.

EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)
28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions. SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURES

DE LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

40^e ANNÉE — 1898

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ
8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE

Paris	Unan: 60 fr. Six mois: 30 fr.	ÉTRANGER
Départements —	64 fr. — 32 fr.	Etats faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Durany, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BARELON (de l'Institut), BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCROT, M^{me} DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, DE FOURCAUD, P. GAUTHIEZ, DE GEYMÜLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MARILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARCILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), ÉM. MOLINIER, EUG. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH (de l'Institut), ARY RENAN, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc., etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les cours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'EDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, 8, RUE FAVART, PARIS
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.